UNIV. OF ARIZONA
741.91 B94Z B8 mn
Brinckmann, A. E./Michelangelo zeichnung
3 9001 03973 4150

E. Blackman

MICHELANGELO / ZEICHNUNGEN

741.91
B942
88

MICHELANGELO

ZEICHNUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

A. E. BRINCKMANN

MIT HUNDERTUNDSECHS TAFELN

R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN / 1925

UNIVERSITY OF ARIZONA LIBRARY

COPYRIGHT BY R. PIPER & CO. MÜNCHEN 1925
DRUCK: A. WOHLFELD, MAGDEBURG

734.91
B945
B1

GEDENKEN
AN DIE TAGE IM PALAZZO ZUCCARI
MÄRZ/APRIL 1924
ROM

INHALT

Einleitung 1

Kritiſche Bemerkungen 13

Jugendarbeiten 15
Schlacht bei Cascina 17
Madonna von Brügge und andere Madonnenſtudien . . . 24
Decke der Cappella Siſtina 28
Cappella Medicea, Herkules-Skulptur, Auferſtehung Chriſti 34
Allegoriſch-Mythologiſche Zeichnungen 44
Jüngſtes Gericht und Tempelreinigung 48
Chriſtus und Maria 54
Zweifelhafte Zeichnungen 58
Kopien nach verlorenen Werken 59
Zeichnungen aus dem Umkreiſe Michelangelos 62
Kopien ausgeführter Werke 63

Literatur-Angaben 65

Text-Abbildungen 1–9

Tafeln 1–97

EINLEITUNG

Man empfindet ſofort mit einer zunächſt dumpfen Erſchütterung: hier bietet ich etwas ganz Großes und Einmaliges dar, – und doch iſt es ſchwer, weiteren Eingang in die Vorſtellungen und Gedanken Michelangelos zu erlangen, die fern wie die Decke der Cappella Siſtina über uns ſtehen. In allen Schauern des Ergriffenſeins ſpürt man etwas von abweiſender Unnahbarkeit, von einer Unverbundenheit mit dieſer Erde und unſerem Leben, die vertrauende Hingabe und letztes ſeliges Bewundern verhindern. Zum großen, atemraubenden und doch mit leiſer Trauer erfüllten Erlebnis wurde jene Stunde, die ich auf ſchwankendem Lattengerüſt dicht unter dieſer Decke zubrachte. Handnah jene Köpfe und übermenſchlichen Leiber, vor Augen jene furiosen Züge der Freskotechnik, die die Fläche zu ſchlagen und zu peitſchen ſcheinen, um in einem Taumel von Schmerz, Bitterkeit und Wolluſt, zugleich mit höchſter geiſtiger Präſenz die Urgeſchlechter des Alten Teſtaments und Gott ſelbſt zu zeugen: Geſtalten, die nicht der Vergangenheit, nicht der Ewigkeit, ſondern der Zeitloſigkeit des Tragiſchen angehören. Dieſe Formen und innere Geſichte von ſo herber und faſt monomaner Geiſtigkeit, daß der Lebenswille ſich wehrt, ſie mit ihrer ganzen Macht in uns lebendig werden zu laſſen. So betäubend ſind ſie, daß die Hand nach einem Halt am Gerüſt ſucht. In der Tiefe der Cappella, die wie in einer Viſion mehr und mehr ſich zu entfernen ſtrebt, wirkt die Menge der Beſucher nur noch wie rinnender Sand. Keine Verbindung will ſich von hier oben nach dort unten knüpfen. Faſt vier Jahre hat Michelangelo unter dieſer Decke mit ſeinen Geſchöpfen zugebracht, einſam am Werk ſchaffend. Körperlich, mehr noch geiſtig eine übergroße Anſtrengung. Wie mußte fürderhin ein ſolcher Geiſt leben, der ſich in ſeinem Element entfaltete?

Noch ſchwerer fällt es, die Zeichnungen dieſes terriblen und einſamen Genies zu lieben. Garnichts von dem, was uns ſonſt Handzeichnungen anderer Meiſter

vertraut und wert macht. Kaum ſpürt man das Erblühen einer Idee, faſt nichts von den Ranken einer ſpielenden Phantaſie. Bei anderen taucht die Geſtaltung auf wie eine Entſchleierung, hier ſteht ſie ſogleich unverrückbar wie in Erz gegoſſen da. Gewiß kennt auch Michelangelo die flüchtige Skizze, aber dieſer merkt man nie ein Taſten nach Geſtaltung, immer nur die Eile der Fixierung an. Die Form iſt von vornherein wie im Geiſt Gottes beſtimmt, und Pentimenti, Abänderungen in der Zeichnung, ſind nicht Korrekturen, ſondern Abwandlungen der ſtets ſicheren Vorſtellungen. Wie gebunden bei allem Reichtum dieſe wellenhaft wiederkehrenden Vorſtellungen ſind, zeigen die Skizzen für das Jüngſte Gericht faſt zum Erſchrecken. Kaum Ahnungen jenes Reichs, dem wir uns wurzelverbunden fühlen, denn die Natur in ihrer unerſchöpflichen Mannigfaltigkeit beſteht für Michelangelo nicht. Auch ſein Reich iſt nicht von dieſer Erde – aber es iſt nicht ſelige Freiheit, ſondern es iſt die qualvolle Feſſelung an die menſchlich übermenſchliche Geſtalt.

Genügt dieſe überwirkliche Geſtalt, ſelbſt wenn ſie die Martern der Drehungen, Contrapoſti, Verſchränkungen durchmacht, um Ausdruck der pſychiſchen Erlebniſſe zu werden? Der Geſamtheit des Daſeins in ſeiner unbegrenzten Mannigfaltigkeit ſind dieſe Erlebniſſe ſo wirrnisvoll verbunden, daß allgemein ſchon ein begrenztes Herauslöſen, wie es in den bildenden Künſten geſchieht, ein Entſagen ſein muß. Niemand ſpürt dieſe Beſchränkung mißmutiger, als der Künſtler, der immer wieder an Grenzen ſtößt, die nicht mehr dehnbar ſind: die Autonomie der verſchiedenen Äußerungsmöglichkeiten unſeres Geiſtes iſt gleichzeitig eine Trennung in Bezirke, die nur Teile, nie die Geſamtheit zu faſſen vermögen. Einen dieſer Bezirke, die anſchauliche Geſtaltung, ſchränkt Michelangelo mit grandioſer Willkürlichkeit ein auf die menſchliche Geſtalt. Und hier liegt ſeine Tragik: in einem vereinzelten Gefäß laſſen ſich nicht alles Glück und alle Traurigkeiten des Lebens ſammeln, die auch ihm aus den Beziehungen zum Geſamtdaſein erwuchſen.

Dieſe Einſchränkung geht ſo weit, daß ſelbſt das Perſönliche schwindet. Im geſamten Zeichnungswerk Michelangelos findet ſich nicht ein Porträtkopf. Selbſt die zahlreichen Aktzeichnungen laſſen nie die intime Art des Modells erkennen (wie jede Aktzeichnung Rembrandts), ſie ſind Dokumente des Wiſſens um die abſolute Form, keine Zwiegeſpräche mit dem anderen Individuum. Mit Ernſt und Strenge wird dieſe abſolute Form gehämmert. Hier wirkt ein

1. SCHLACHT BEI CASCINA, BADENDE SOLDATEN
HOLKHAM HALL

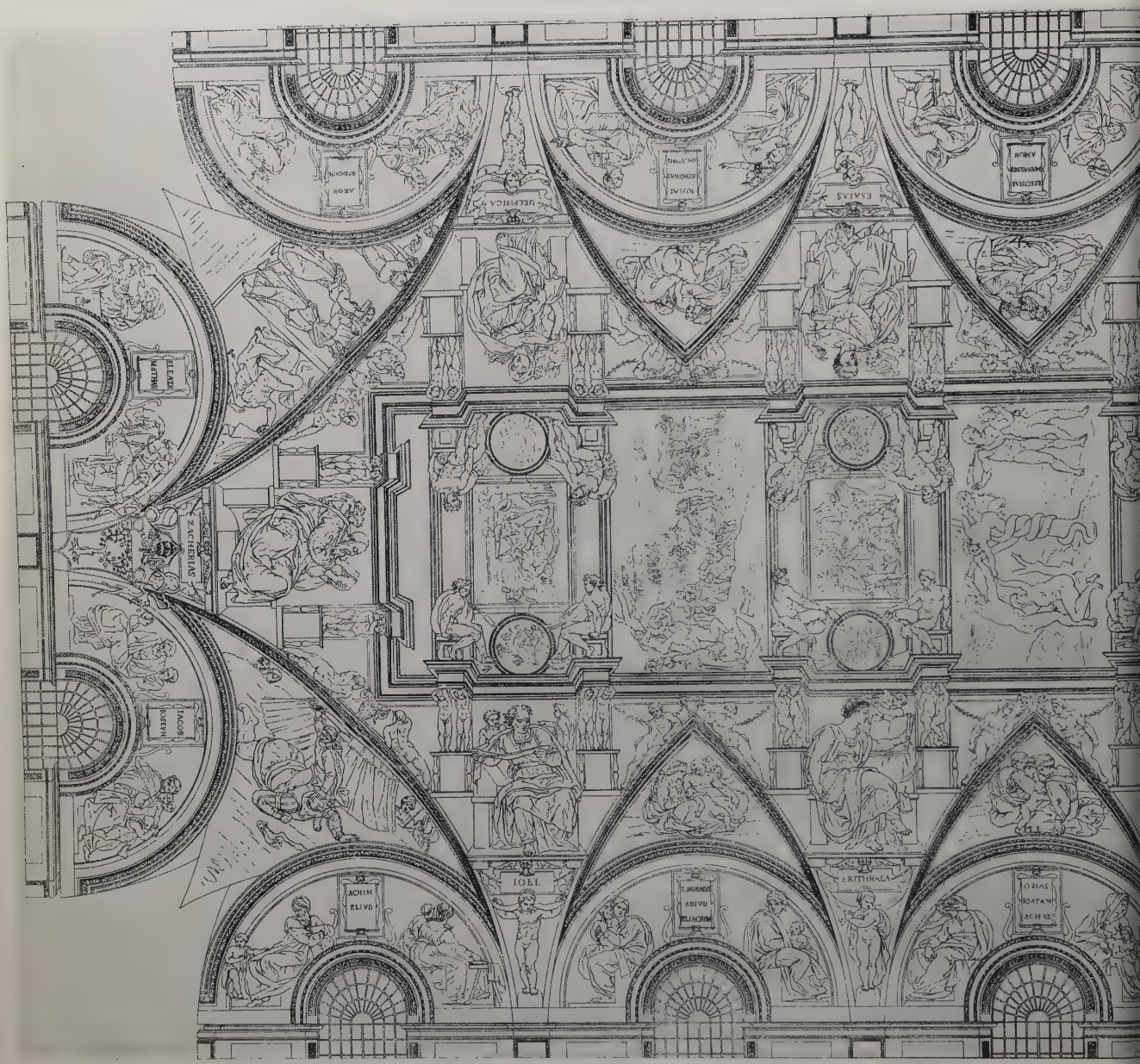
Ethos der Unerbittlichkeit gegen eigene innere Geſichte, wie es in der Kunſtgeſchichte nicht wieder begegnet. Dieſe Formanſchauung läßt niemals Dämmerungen des Werdens erkennen, niemals kann ſie in das Unbeſtimmte zurückweichen. Beſchäftigt man ſich auch nur kurze Zeit mit Zeichnungen Michelangelos, ſo erſtaunt man über die nachhaltige Kraft, mit der ſich dieſe Körper in das Gedächtnis eingraben. Man ſpürt manchmal einen faſt unerträglichen Zwang, ohne ihn abſchütteln zu können. Seine Darſtellungen ſind mehr als Bild- und Flächenkompoſitionen. Nicht die Linienführung prägt ſich ein wie bei Akten Dürers – ich denke an den Stich Adam und Eva von 1504 –, ſondern die plaſtiſche Form, die wie im Leeren zu ſtehen, zu ſchweben ſcheint. Das Monumentale der Skulptur als Inbegriff des Abſoluten und in ſich Gefeſtigten erſcheint in jeder Zeichnung Michelangelos. Damit iſt ein Gipfel künſtleriſcher Geſtaltung erreicht, ernſt bis zur Freudloſigkeit, einſam bis zur Bitternis, fern bis zur Lebensverneinung, den man für kurze Zeit erklimmen, auf dem man aber nicht verweilen mag, – der gerade darum ein Wahrzeichen menſchlicher Leiſtung an den Grenzen menſchlichen Vermögens iſt.

*

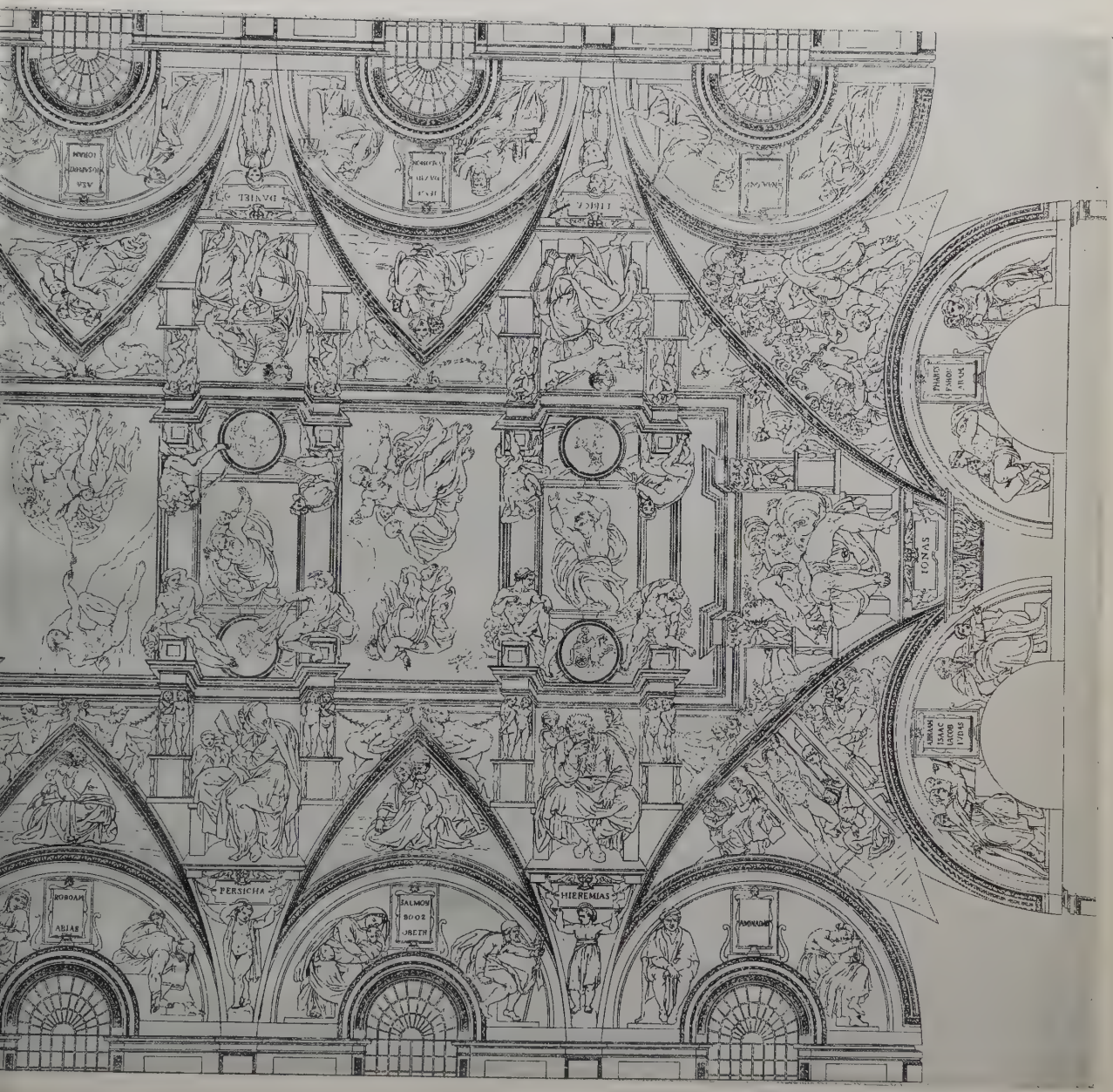
Das Zeichenwerk Michelangelos kennt ebenſo die flüchtige Skizze, wie die ſorgſame Studie, ebenſo die Fixierung einer Vorſtellung mit wenigen Linien, wie die detailreiche Ausführung, die aus der Zeichnung ein ſelbſtändiges Kunſtwerk macht. Allerdings iſt die Zeichnung als ſelbſtändiges Kunſtwerk ſelten, erſcheint nur in den dreißiger Jahren, und die Blätter, die uns von ihr Nachricht geben, ſind wiederum nur Vorbereitungen oder Kopien von anderer Hand. Keine der für Cavalieri ganz vollendeten und ihm geſchenkten Kompoſitionen läßt ſich nachweiſen. Zahlreich ſind dagegen die mehr oder weniger flüchtigen Zeichnungen, die den Geſtaltungsprozeß an einem beſtimmten Werk erläutern. Dieſer Wandel der Vorſtellungstätigkeit wickelt ſich ab mit einer Präziſion, die manchmal mehr auf techniſches Denken als auf Phantaſietätigkeit ſchließen laſſen könnte. Sieht man bei Rembrandt, dem nordiſchen Menſchen, ganze

Füllen von Zeichnungsphantaſien, von denen nur Bruchteile zum Bilde ausreifen – bei Michelangelo ſind nur ganz wenig Skizzen ſpielender Phantaſietätigkeit entſprungen, denn bei ihm iſt Blatt um Blatt Bauſtein für eine präſtabiliſierte künſtleriſche Idee. Der Betrachter würde ſich und ihm Unrecht tun, wenn er dieſe Zeichnungen ſo anſehen wollte, wie Zeichnungen Dürers oder Rembrandts. Steht man dem gewaltigen Ereignis der Formbildung bisher unzulänglicher Erſcheinungen fremd gegenüber, ſo ſoll man dieſe paar hundert Blätter nicht anrühren, denn ſie werden nicht zum Herzen ſprechen. Wem aber die Entwicklung anſchaulicher Vorſtellungen wertvoll iſt, die Konrad Fiedler als Hauptziel aller künſtleriſch-ſchöpferiſchen Betätigung empfand, findet hier Zucht und Größe, denen gegenüber ein Rembrandt unklar, ein Dürer kleinlich wirken könnten.

Das Zeichenmaterial Michelangelos iſt Feder (die Tinte iſt ſtets verfärbt, oft bis ins Lichtbräunliche), Lapis (Steinkreide), Rötel (braun bis zinnoberrot), ſchwarze Kreide (Kunſtkreide). Es fehlen die für Auflichtung ſonſt benutzte weiße Kreide, die Kohle (um 1550 zuerſt in Venedig verwendet) und die maleriſchen Techniken wie Lavierungen mit dem Pinſel, Gouache und bunte Kreiden. Farbiges Papier, wie damals beſonders in der venezianiſchen Kunſt gebräuchlich, hat Michelangelo nicht benutzt, trotzdem er jung in Venedig verweilte (Dürer nahm ſogleich dieſe Manier auf). Nur in Ausnahmefällen – dann meiſt zur kargen Andeutung einer Szenerie – iſt der Grund hinter einer Figur leicht ſchraffiert. Eine Rahmung iſt ſogar bei den ſpäteren ſelbſtändigen Zeichnungen vermieden, wie damals Michelangelo auch die Scharen ſeines Jüngſten Gerichts eine rahmenloſe Unendlichkeit durchrauſchen ließ. Die Plaſtik ſeiner Körperdarſtellungen iſt ſo in ſich gefeſtigt, ſo im Runden empfunden, daß ein rahmendes Einfangen auf der Fläche widerſinnig wäre. Skizze (italieniſch: schizzo) und Studie (disegno, dieſem Allgemeinbegriff für Zeichnung eignet im Italieniſchen der Sinn: richtig, exakt, detailreich und künſtleriſch intereſſant) finden ſich nebeneinander, unterſchieden nicht durch die Klarheit des Beobachtens und Vorſtellens, ſondern nur durch die auf ſie verwandte Zeit ihrer Fixierung. Zeichnung 64 iſt eine Rapid-Skizze des Jüngſten Gerichts, aber jeder dieſer winzigen Menſchenkörper iſt erfüllt von einer Formkraft, die Vergrößern auf das Vielfache verträgt, und wenige Lapiskrümchen beſtimmen eine Modellierung, die nicht ungefähre Andeutung,



2. DECKE DER


IONAS
PERSICHA
HIEREMIAS
ROBOAM
ABIAS
SALMON
BOOZ
OBETH
AMINADAB

TINA, ROM

Sondern nur zeitliche Abkürzung der entſprechenden detailreichen Studienzeichnung ist.

Sechzig Jahre hat Michelangelo gezeichnet. In dieser langen Zeit machte seine Technik einen bedeutsamen Wandel durch. Die Skizze fängt die plastische Körpererscheinung zunächst mit Linien ein, die unruhig kurvig sind (3,7) und die Neigung zum Flatterigen, Eilig-Krakeligen haben (15,16). Auch die Studie konturiert – das ist Rahmung des plastisch empfundenen Körpers gegen den Raum –, füllt dann aber Teil um Teil der Innenfläche mit kleinem, vielteiligem Liniengewebe oder vielfältig gekörnter Kreidestrichelung (1,13). Diese Linien werden bald zügiger, im Strich länger durchgeführt (10, 14, 17), behalten aber bis gegen 1505/06 jene gravierähnliche Wirkung, wobei die helle Innenfläche ins Dunkle modelliert wird (18, 19). In der Zeit der Sixtina-Decke wird die Skizze schwunghafter und manchmal geradezu flammend. Abkürzungen werden benutzt, ungemein charakteristisch an den krallenartigen Zehen, den spähnigen Fingern, die fast karikierend wirken. Das plastisch eingestellte Sehen betont auch jetzt die Kontur, doch wirkt diese zerrissener, und lockernde Doppelstriche treten auf, die die Form nicht mit der früheren Präzision fassen (24,27,28). Die Innenmodellierung wird schimmernder und auf manchen Studien für die Sixtina-Decke liegt etwas vom Glanz farbiger Seiden (23,31,32). Diese leicht malerische Wirkung erklärt sich aus der Beschäftigung mit den Malereien der Decke.

Noch mehr ins Ungefähre scheinen Skizzen der zwanziger Jahre gearbeitet zu sein. Der Vergleich zweier Studien für die Notte (39,40) ist besonders lehrreich. Er zeigt, was Michelangelo für genügend hielt, um exakteste anatomische Vorstellungen abkürzend zu fixieren. Auch Studien für das Bein des Herzogs Giuliano (41) sind nicht ungefähre Andeutungen, denen man das stille Zugeständnis des Künstlers anmerkt, sich die Sachverhalte später einmal doch noch genauer anzusehen. Hier wird die Aufgabe ohne jeden Vorbehalt ausgeführt, das Kniegelenk gestreckt und gebogen, von rechts und von links wie eine Maschinen-Konstruktion gezeichnet. Mehr und mehr wird von jetzt ab der weiche, leicht schmierende und verwischende Rötel benutzt. Die malerische Wirkung einiger Blätter (36,47) beruht auf diesem Zeichenmaterial, nicht auf einer veränderten Gesinnung. Denn immer noch behält die Kontur ihren Wert, und der Körper wird durch die dunklen Rötelstriche so herausbossiert, wie durch Meißelschläge

die plaſtiſche Geſtalt aus dem amorphen Stein. Verſchwunden iſt die krakelig-flatterige Strichführung, die Federzeichnung wird nicht mehr verwandt. Die volltönende Muſik großer Kurven ſpürt man ſelbſt in der Skizze (57, 58). Mächtiger noch klingt ſie in den Studien. Die Innenmodellierung hat ihr mosaikmäßiges Gefüge verloren, das noch zu Beginn der zwanziger Jahre erkennbar iſt (39). Sie iſt einheitlich wie eine Marmoroberfläche, von größter Plaſtizität und einer Feſtigkeit, die gehämmert, gemeißelt, nicht aber mit dem Zeichenſtift gearbeitet zu ſein ſcheint (48, 52, 56).

Eine neue große Aufgabe auf dem Gebiet der Malerei, das Jüngſte Gericht, wandelt wiederum den Zeichenſtil. Nun aber beginnen auch Wandlungen phyſiologiſcher Art. Es iſt der Sechzigjährige, der die bis ins Letzte erfaßte Form anders zu werten beginnt, den in der Skizze weniger das Bewegungsmotiv als der Maſſenbau, das Kompakte intereſſiert (65). Er ſieht die Gebundenheit der Oberfläche nicht mehr als ein Starres, ſondern als ein Vibrierendes mit ſträhnigen Kurvenbündeln, ſtrebt nicht etwa „maleriſche Lockerung", ſondern pſychiſche Erfülltheit und Vergeiſtigung der Materie an. Ungemein intereſſant, wie eine Aktſtudie in verſchiedenen Anſätzen daraufhin interpretiert wird (67). Zwar verſchwindet nun die Konturlinie, aber in aller Zartheit und Weichheit bildet doch immer noch der Bildhauer die Geſtalt (76, 78). Um 1550 vollzieht ſich dieſe letzte Wandlung. Am Ende ſehen die nach innen gerichteten Augen des Greiſes die ſchwebende Viſion (79, 80, 81).

*

Die Zeichnungen Michelangelos ſind von mir chronologiſch-thematiſch geordnet worden. Unfehlbar wird trotz aller Sorgfalt eine ſolche Aufſtellung niemals ſein können. Bedauern würde ich, wenn man über dem Allgemeinen der Einleitung die kritiſchen Bemerkungen vergeſſen wollte, deren Beobachtungen hier nicht nochmals wiederholt werden ſollen. Manches, wie die ſpiegelbildliche Wendung, die Wellenbewegung der Motive, iſt für den Geſtaltungsprozeß Michelangelos ſo charakteriſtiſch, daß mir der Hinweis darauf faſt wichtiger

3. VATER MIT ERTRUNKENEM SOHN IM SINTFLUTFRESKO
ROM

4. ADAM UND EVA IM FRESKO DES SÜNDENFALLS
ROM

5. JÜNGSTES GERICHT IN DER CAPPELLA SISTINA
ROM

ſcheint, als die Feſtlegung bisher unbeſtimmter Zeichnungen, begründete Neudatierungen, die Aufhellung der Entſtehungsgeſchichte einzelner Werke. Dieſe kritiſchen Anmerkungen, die auch die bisherigen Maßangaben nachprüfen, enthalten die wiſſenſchaftliche Arbeit der Veröffentlichung. Solche Zeichnungen im beſonderen wählte ich, die größere Werke Michelangelos vorbereiten. Die früheſten Blätter datieren um 1500. Michelangelo war damals fünfundzwanzig Jahre alt. Es folgen die Zeichnungen für die Schlacht bei Cascina. Zum Wettſtreit mit Lionardo da Vinci, der aus der Florentiner Geſchichte die Schlacht bei Anghiari zum Vorwurf nimmt, erhält Michelangelo 1504 den Auftrag, eine Wand im großen Saal des Palazzo Vecchio zu Florenz mit einem monumentalen Fresko auszuſtatten. Er greift den Augenblick heraus, wo die im Arno badenden Florentiner vom Feinde überraſcht werden. Auf die Kampfſignale hin enteilen die Männer dem Fluß und legen die Rüſtungen an, während in der Ferne die Reiterei bereits in den Kampf verwickelt iſt. Abſichtlich mehr, als Lionardo nur mit einer Reiterſchlacht gab, vor allem eine Möglichkeit, zahlreiche Männerakte in Bewegungen darzuſtellen. Der Karton war 1505 fertig, wurde aber ſpäter zerſchnitten und ging verloren. Wir beſitzen verſchiedene Zeichnungen nach ihm, doch iſt auch die treueſte Wiederholung, die Griſaille in Holkham Hall, nur eine Teildarſtellung der Soldaten am Fluß (Abbildung 1). Gleichzeitig entſtehen damals in Florenz der große Marmordavid, heute in der Accademia (vor dem Palazzo Vecchio durch eine Kopie erſetzt), der Bronzedavid für Frankreich, Ausgang des 18. Jahrhunderts verſchwunden, die Marmormadonna der Liebfrauenkirche in Brügge auf Beſtellung des Niederländers Mouscrou und zwei Marmorrondi mit der Darſtellung der Madonna, dem Chriſtus- und Johanneskind. Die Apoſtel für den Dom kamen über einen Abbozzo nicht hinaus. Für alle dieſe Schöpfungen laſſen ſich vorbereitende Zeichnungen nachweiſen.

Die Deckenmalerei der Cappella Sistina in Rom (Abbildung 2 bis 4) macht dann einen gewichtigen Abſchnitt. Die Arbeiten beginnen Mai 1508. Als die Hälfte der Wölbung gemalt iſt (cioè dalla porta fin a mezzo la volta), läßt der ungeduldige Papſt Julius II. die Gerüſte abbrechen, um einen erſten Eindruck des großen Werks zu haben. Auch Michelangelo gewinnt ein Urteil über die Wirkung der Fresken von unten und ändert für den zweiten Teil der Deckenwölbung den Maßſtab der Geneſis-Darſtellungen. Dies dürfte im Herbſt 1509

geweſen ſein. Herbſt 1510 iſt die Wölbung faſt fertig ausgemalt, ohne die Stichkappen und Lünetten, als die Arbeit ins Stocken gerät. Erſt Mitte 1511 Fortſetzung und dann endlich am Allerſeelentag 1512 Enthüllung dieſes einzigen Monumentalwerks, das Michelangelo begonnen und beendet hat (vgl. Wölfflin, Die Sixtiniſche Decke Michelangelos; Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft 1890).

Denn das Juliusgrabmal, mit dem er 1505 bis 1542 ſich quält, die Cappella Medicea in Florenz, deren Arbeiten 1520 beginnen und die er im Herbſt 1534 unbeendet für immer verläßt, ſind für den, der ihre Geſchichte kennt und weiß, was geplant war, nur trümmerhafte Zeugniſſe eines unmäßigen Wollens. Auch aus der Herkulesſkulptur, für die er mehrmals anſetzt, wird nichts. Anfang der dreißiger Jahre, nach dem Fall von Florenz, der ihn in troſtloſe Gemütsſtimmungen wirft, gewinnt dann die Zeichnung als Mitteilung ſeiner Ideen beſonderen Wert. Eine Anzahl allegoriſcher und mythologiſcher Darſtellungen, bei denen nicht an die Ausführung im Bild oder Marmor gedacht war, iſt erhalten.

Noch einmal führt ihn das Schickſal in ſeine Cappella Sistina zurück, als er 1533/34 den Auftrag zur Darſtellung des Jüngſten Gerichts auf der rieſigen Altarwand erhält (Abbildung 5). 1541 erſt iſt dieſe drohende Darſtellung des dies irae vollendet. Thematiſch hängt mit dem Jüngſten Gericht die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel zuſammen. Von den ſpäten Fresken der Cappella Paolina 1545-50 bringe ich keine Zeichnungen.

Stärker wendet der Alternde ſeine Gedanken der göttlichen Gnade, dem Opfer Chriſti und dem Kult Mariens zu (Abbildung 8). Unter dieſem Titel habe ich eine Reihe von Zeichnungen zuſammengefaßt, die bis zu ſeinem Tode 1563 entſtanden ſind, als er unvollendet ſein letztes Werk, die Pietà Rondanini (Abbildung 7), zurückließ.

*

Es war notwendig, der Echtheitsfrage beſondere Aufmerkſamkeit zuzuwenden. So ſonderten ſich eine Anzahl Zeichnungen aus, die bislang entweder

6. MADONNA MEDICEA
FLORENZ

7. PIETÀ RONDANINI
ROM

8. ABGUSS EINES WACHS-BOZZETTOS DER KREUZABNAHME
FLORENZ

9. RUBENS / PHAETONSTURZ
BRÜSSEL

als echt angeſehen oder die verſchieden beurteilt wurden. Einige unterrichten über verlorengegangene Werke, wie den Schlachtkarton, andere ſind Kopien nach verlorenen Zeichnungen, um deren Exiſtenz wir wiſſen, die ſogar von Vaſari erwähnt werden, und die darum als ſchwacher Erſatz zu gelten haben. Manche Blätter ſind bereits von der ernſten Forſchung aus dem Zeichenwerk Michelangelos ausgeſchieden und anderen Meiſtern zugewieſen worden. Im beſonderen hat Berenſon die Sebaſtiano del Piombo-Frage aufgerollt, nicht ohne Widerſpruch zu finden. Auch hier glaubte ich, einige Proben bringen zu ſollen. Sie werden den Blick für die Qualitäten des echten Michelangelo ſchärfen.

Unter dieſem Geſichtspunkt habe ich ſchließlich noch vier Zeichnungen hinzugefügt, die ſo genau nach ausgeführten Werken gefertigt ſind, daß ich ſelbſt die jetzt noch als echt bezeichneten beiden erſten Blätter für Kopien oder gar abſichtliche Fälſchungen halten muß. Wer einmal Fresken Michelangelos in großer Nähe geſehen hat, weiß, daß ſeine Geſtaltungskraft noch innerhalb weniger Stunden weiterformte und die eingeritzte Vorzeichnung bei der Ausmalung nicht mehr achtete. Eine Handzeichnung gar iſt niemals in allen Einzelheiten genau von ihm verwendet worden.

*

KRITISCHE BEMERKUNGEN

JUGENDARBEITEN

1. STEHENDE MÄNNLICHE AKTFIGUR. (T. 466.) Feder. 0,33×0,17. Paris, Louvre.

Berenſon ſieht in dieſer Studie eine Kopie Bandinellis nach einer Originalzeichnung Michelangelos für einen Sklaven des Juliusgrabmals. Thode tritt für Echtheit ein und denkt an eine der Siegerfiguren des Grabmals, die an die Stelle der weiblichen Victorien treten ſollten. Demonts datiert das Blatt 1504 bis 1505, ohne ſich unbedingt für ſeine Echtheit zu erklären.

Die peinlich gravierenden, ſich kreuzenden Strichlagen, die an den Schultern unſichere Kontur beſtimmen mich, dieſe nach dem Leben gezeichnete und typiſch jugendlich unfreie Modellſtudie ganz früh zu datieren. Sie dürfte eine Arbeit des Zwanzigjährigen um 1495 ſein.

2. FAUNSKOPF. (T. 460.) Feder über einem Frauenkopf in Rötel. 0,28×0,21. Paris, Louvre.

Die Zeichnung befand ſich im Beſitz von Mariette, der über ſie in den Notes ajoutées à la vie de Michelange par Condivi ſpricht: "j'ai un très beau dessin de Michel-Ange assez singulier, c'est une tête d'un faune ou satyre vue de profil et de grandeur presque naturelle que Michel-Ange a dessinée à la plume avec tout l'art et la science dont il était capable, sur une autre tête de femme au crayon rouge, qui avait été dessinée précédemment sur le même papier par un pauvre ignorant". Berenſon denkt auch hier an Bandinelli, Thode hält unbedingt an der Echtheit feſt und datiert 1500–04. Auch Demonts beläßt es bei der Tradition.

Die Technik iſt entwickelter als die der Zeichnung 1. Die kleine Skizze eines ähnlichen Faunskopfes findet ſich auch auf Zeichnung 3, die um 1502–03 entſtanden iſt. Die Strichlagen und die fleckige, ungelockerte Belichtung von links ſind auf beiden Blättern gleich. Ich ſetze daher den Faunskopf in die gleiche Zeit.

3. GRUPPE DER ANNA SELBDRITT, MÄNNLICHE AKTFIGUR, FAUNSKOPF. (T. 461/F. 27.) Feder. 0,325×0,26. Paris, Louvre.
Die Beiſchriften lauten:

Di pensieri

Chi dire mai chella f
di mie mani f

Di pensieri impensieri
im p

La Laudate par no
el signior nostro
date sempre

Bei der Beſtimmung dieſes Blattes gehen die Meinungen weit auseinander. Berenſon, dem ſpäter auch Steinmann folgte, ſieht in der Gruppe eine Studie für die Oſiasſtichkappe der Sixtina-Decke. Dann wäre 1509 zu datieren. Frey erklärt, die Gedichtfragmente ſtammten aus den Jahren 1512–13, wenn nicht gar aus ſpäterer Zeit. Er macht zudem nachdrücklich aufmerkſam auf einen Ricordo, der auf der Blattrückſeite ſteht und Angaben über die geſchäftliche Buchführung der 1513 gegründeten Bankfirma des Donato di Bertino und des Bruders von Michelangelo macht. Frey meint, Michelangelo habe auf einem Blatt gezeichnet, das aus einem Geſchäftsbuch der Bank herausgeriſſen ſei.
Man geht mit Geſchäftsbüchern im allgemeinen anders um, auch hat ſchon Thode geſehen, daß dem Stil nach die Zeichnung unmöglich noch ſpäter als die Sixtinaſtudien entſtanden ſein kann. Der Ricordo iſt ein Entwurf, ſpäter auf das Blatt geſchrieben, in dem über die Buchführungsart Näheres beſtimmt wird. Mit Thode datiere ich daher das Blatt viel früher, 1502–03. Michelangelo beſchäftigte ſich mit dem Entwurf der Anna ſelbdritt, angeregt durch die Kompoſition Lionardos.
Berenſon ſieht in dem bärtigen nackten Mann einen David. Dies Thema hat 1509 Michelangelo nicht mehr als Einzelfigur beſchäftigt. Frey meint „richtiger wäre an einen bärtigen Propheten oder Apoſtel oder dergleichen zu denken“. Dies iſt nicht nur richtiger, obgleich dadurch die Datierung Freys nach 1513 ins Wanken kommt, ſondern richtig. Michelangelo erhielt April 1503 den Auftrag für zwölf Apoſtelfiguren im Florentiner Dom. Halbfertig wurde nur der Matthäus, doch finden ſich andere Skizzen auf Zeichnung 5 und 8.

4. HÄNGENDER RECHTER ARM UND DAVID ALS SIEGER. (T. 474/F. 24.) Feder. 0,264×0,185. Paris, Louvre.
Die Beiſchriften lauten:

Dauicte cholla fromba
e io chollarcho

Michelagniol

Rocte lalta cholonna el uerd

Über die Bedeutung des Blattes, das mehrfach den Eigentümer gewechſelt hat, iſt man ziemlich einig. Der Arm gilt als Studie zum großen Marmordavid in Florenz. Für dieſen ſchloß Michelangelo am 16. Auguſt 1501 den Kontrakt. Etwas ſpäter hat er das Blatt gedreht und nochmals eine Davidſtudie gezeichnet, wahrſcheinlich zum Bronzedavid, der 1502 von der Signoria für den Maréchal de Gié beſtellt wurde, aber erſt 1508 fertig wurde und dann nach Frankreich geſandt im Schloß Bury bei Blois Aufſtellung fand. Er iſt Ende des 18. Jahrhunderts verſchwunden. Dieſe zweite Zeichnung iſt flüſſiger im Stil, ſie wird um 1504, einige Jahre nach der Armſtudie, entſtanden ſein.

SCHLACHT BEI CASCINA

5. REITERKAMPF UND ZWEI APOSTELSTUDIEN. (T. 346/F. 13.) Feder. 0,18×0,186; ſtark beſchnitten. London, British Museum.
Die Beischriften lauten:

olcie stāza nellinferno

dio devotamente

und quer:

Deus inomine (in nomine)
tuo saluū me fā

Frey und Thode beziehen die Darſtellung auf den Reiterkampf des Schlachtenbildes, deſſen Ausführung im Florentiner Rathaus Michelangelo August 1504 übernahm. Seit 1503 war Lionardo da Vinci mit einem ähnlichen Auftrag für den gleichen Saal beſchäftigt und hatte als Motiv die Reiterſchlacht bei Anghiari gewählt. Wie ſein Karton für die Anna ſelbdritt Michelangelo zu ähnlichen Kompositionsverſuchen beſtimmte (Zeichnung 3, eine andere Federzeichnung in Oxford T. 406), ſo hat dieſer auch hier ſich zunächſt durch das

Beiſpiel des Älteren, Berühmten beeinfluſſen laſſen. Vaſari ſpricht davon, daß ein Reiterkampf im Hintergrund des endgültigen Kartons, der zerſtört wurde, dargeſtellt geweſen ſei. Die erhaltenen Kopien zeigen nichts davon. Man könnte vermuten, daß Michelangelo urſprünglich ebenfalls nur an eine Reiterſchlacht dachte, erſt ſpäter ſich ganz auf das Gewühl nackter Soldaten beſchränkte. Jedenfalls gehört dieſe jagende Skizze mit ſprengenden Reitern und einem geſtürzten, mit Fußkämpfern dazwiſchen, zu den erſten Entwürfen 1504. Dann hat Michelangelo das Blatt gewendet und auf der freien Fläche rechts einen gewandeten Mann gezeichnet, der das rechte Bein hochſtellt und den Arm auf ein Buch ſtützt. Mit veränderter Gewandung findet ſich die Figur auch auf Zeichnung 8. Als Akt iſt ſie dann nochmals über die Kampfſzene ſkizziert. Dieſe Studien beziehen ſich auf die Apostel für den Florentiner Dom.

6. KÄMPFENDER REITER VOM RÜCKEN GESEHEN. (T. 217/F. 99.) Rötel. Sehr zerſtörtes und geflicktes Blatt. 0,243×0,275. Die Originalhöhe des von mir gegebenen Ausſchnittes beträgt 0,17. Florenz, Uffizi.

Gebrochene Linien auf beiden Seiten des Blattes ſind als Skizzen für Fortifikationen gedeutet worden. Mit ſolchen beſchäftigte ſich Michelangelo 1529 während der Belagerung von Florenz. Infolgedeſſen datiert Thode 1529. Frey will gar in dem Reiter, der vom Pferde zu ſtürzen ſcheine, eine Studie für die Bekehrung Sauls in der Cappella Paolina ſehen und datiert 1542–45, trotzdem er einen ähnlichen Reiter in Federzeichnung (T. 401/F. 142) mit einem zweiten Pferd in Lapis ganz richtig auf die Cascina-Schlacht bezieht. Beide Forſcher ſind aber in ihrem Urteil nicht ganz ſicher.

Auf der Rückſeite befindet ſich ein Gedichtfragment, das Frey in die Cavalierizeit 1534–38 ſetzt. Das iſt nicht ausſchlaggebend, denn Michelangelo hat verſchiedentlich alte Blätter zu ſolchen Notizen benutzt. Die Zeichnung eines kahlen Kopfes auf dieſer Rückſeite bezieht Frey auf das Jüngſte Gericht, Thode lehnt dies ab. Mir ſcheint, daß dieſer Kopf der Technik nach ſehr wohl früher entſtanden ſein kann. Ebenſowenig vermag ich in den gebrochenen Linien eine Fortifikationszeichnung zu erkennen. Das Blatt iſt die früheſte Rötelzeichnung Michelangelos, doch iſt nach Meder dieſe neue Technik um 1503/04 auch bei Albertinelli und Signorelli nachweisbar.

Der gleiche Reiter kommt, von der Seite geſehen, auf Zeichnung 5 vor. Er bekämpft vom Pferd herab einen Gegner zu Fuß. Technisch gleicht dieſe

Zeichnung der folgenden Zeichnung 7. Ich glaube daher, dieſelbe auf die Cascina-Schlacht beziehen zu können. Zwei Hellebardenſtudien auf der Rückſeite finden ſo ebenfalls ihre Erklärung.

7. AUFSITZENDER REITER. (T. 403/F. 201a.) Schwarze Kreide. 0,263×0,175. Stark ausgebeſſert. Ausſchnitt 0,18×0,14. Oxford, Ashmolean Museum. Von Thode und Frey auf die Cascina-Schlacht bezogen und ſo 1504 zu datieren. Die Darſtellung iſt – bei Michelangelo etwas Seltenes – ganz momentan geſehen: der Reiter ſchwingt ſich, die Mähne faſſend, auf das Pferd, ein Kamerad hält den Steigbügel, der auf der Originalzeichnung erkennbar iſt, im gleichen Augenblick trabt das Pferd an. Eine Beziehung der Begleitfigur auf den Diskobol, die Panofsky feſtzuſtellen glaubt, vermag ich in dieſem ganz anders gearteten Bewegungsmotiv nicht zu erkennen.

8. MÄNNLICHER RÜCKENAKT, APOSTEL- UND MADONNENSTUDIEN. (T. 215.) Der Rückenakt Lapis, alles andere Feder, doch die Madonnenſkizzen zum Teil mit Lapis vorgezeichnet. 0,273×0,262. Florenz, Uffizi.

Berenſon, der die Zeichnung unter Nummer 1625 beſpricht, nimmt an, ein Kopiſt habe auf dieſem Blatt verſchiedene Studien Michelangelos nachgezeichnet. Thode, zunächſt anderer Anſicht, ſtimmt ſchließlich Berenſon zu, „da nicht nur der gewandete Mann, wie B. bemerkt, auf einer echten Zeichnung der Malcolm-Sammlung (Zeichnung 5, T. 346/F. 13), ſondern auch der vom Rücken geſehene Nackte auf einem anderen Londoner Blatt (Rückſeite von Zeichnung 9, T. 307/F. 45) wiederkehrt".

Nun, Michelangelo hat die gleiche Figur in Variationen gezeichnet, und Thode ſah nicht, daß der von ihm erwähnte Nackte (T. 307) ſich in der Stellung deutlich, in der Technik jedoch gar nicht von unſerer Zeichnung 8 unterſcheidet. Der Apoſtel hier hat eine andere Gewandung als der auf Zeichnung 5. Die fünf kleinen Madonnenſtudien ſind ſo vortrefflich und durchaus freiſpielende Variationen, verwandt der Skizze auf Zeichnung 9, daß hier ein Kopiſt dem Michelangelo völlig gleichwertig gearbeitet hätte. Der Wert der Zeichnung wurde aus einem anderen Grund verkannt: Berenſon wie Thode konſtruieren falſche, zeitlich ganz auseinanderliegende Beziehungen. Der Apoſtel unten links iſt nach Berenſon eine Figur aus der Barke der Sintflut an der Sixtina-Decke, alſo 1508/09; nach Thode „eine nicht ausgeführte Geſtalt im Hinter-

grund der Doni-Madonna", alſo 1503. Nur zwei Madonnenſkizzen erinnern Thode an die Brügger Madonna, „in der vierten hat das Kind die Haltung wie... ſpäter in der Medici-Madonna". Alſo ziemliche Wirrnis in den Urteilen.
Ich ſehe in dieſer Zeichnung, die ich hier erſtmalig veröffentliche, eines der ſchönſten Blätter Michelangelos, eigenhändig und ungemein wichtig.
Der männliche Rückenakt iſt eine Studie für den Karton der Cascina-Schlacht. Die Bewegung, für die zunächſt – wie faſt ſtets bei Michelangelo – die Freude am plaſtiſchen Motiv beſtimmend war, erklärt ſich wohl als Umſchnallen des Schwertgurts. Michelangelo hat eine ſolche Figur im endgültigen Karton verwandt, nur ſpiegelbildlich in der Haltung. Auf der Rückſeite von Zeichnung 9 (T. 307/F. 46) iſt der gleiche Akt dargeſtellt, aufgerichteter und mit etwas anderer Beinſtellung. Dies dürfte die erſte Ideenſkizze geweſen ſein. Dann kam unſere Zeichnung 8, ſchließlich die Einfügung in eine Gruppe, wobei die Schulterdrehung noch weiter herumgenommen wurde und der Sichgürtende in einen Schwertzieher verwandelt wurde (Zeichnung 9).
Von den Apoſteln iſt der gewandete eine Variation desjenigen auf Zeichnung 5. Der andere Apoſtel, mit deutlichem Spitzbart und kein Jüngling, wie Berenſon und Thode meinen, ſieht herab zu ſeiner Hörerſchar und weiſt mit der Rechten auf ein geöffnetes Buch, gegen das er ſich lehnt.
Die Madonnenſkizzen beziehe ich ſämtlich, da aus der gleichen Zeit ſtammend, auf die Madonna in Brügge, für deren Geſtaltungsgang ſich ſo neue Geſichtspunkte ergeben. Die Skizzen zerlegen ſich in zwei Gruppen: die Madonna mit aufgeſtütztem linken Fuß, wodurch die ganze Haltung ſchrägzügig wird, – und die frontal mit gleichhohen Knien ſitzende Madonna. Das Kind wird ebenſo zwiefältig dargeſtellt: einmal halb hängend, halb ſtehend in den Gewandfalten zwiſchen den Knien, – dann auf dem rechten Knie der Madonna ſitzend, ſtrampelnd oder ſich drehend und nach der Bruſt greifend. Entwicklungsgeſchichtlich iſt dies letzte Motiv beſonders intereſſant, denn es wird zwei Jahrzehnte ſpäter von der Madonna Medicea wieder aufgenommen. Für die kritiſche Betrachtung des ganzen Problems iſt ſein Erſcheinen ſchon hier bemerkenswert. Denn in Verbindung mit der ſchrägzügigen Kompoſition, vor allem aber auch den ſo charakteriſtiſchen Abbreviaturen der Zeichentechnik laſſen ſich mit dieſen Madonnenſkizzen andere Zeichnungen in Verbindung bringen (Zeichnung 15 und 16), die bisher ein unſicheres Daſein führten. Jetzt erhellen ſie

nsgeſamt den Geſtaltungsvorgang der Brügger Madonna. Die Zeichnung 8 datiere ich 1504.

9. GRUPPE DREIER MÄNNLICHER AKTE UND MADONNEN-STUDIE. (T. 307/F. 45.) Lapis und Feder. 0,315 × 0,285. London, British Museum.

Frey beſchreibt: „Zwei Männer tragen einen dritten, den ſie in einem Tuch hochgehoben in der Schwebe halten. Dieſer, wie es ſcheint, geflügelte – wenigſtens könnte man ſo den ſchwachen Lapiskontur hinter dem erhobenen linken Arm deuten – ſtreckt wie zum Segnen (?) die Linke in prächtiger Verkürzung aus dem Bilde heraus, während er ſich mit der Rechten leicht auf die Schulter ſeines Trägers zur Linken ſtützt, um ſich im Gleichgewicht zu halten. Dieſer blickt zu ihm empor. Das Körpergewicht des Gehobenen ſowie das Motiv des Tragens bewirkt, daß das Tuch ſtraff geſpannt iſt.“ . . . „Zweck und Sinn des ganzen Sujet ſind mir nicht klar.“ Thode ſieht die Kompoſition ebenſo, hält aber die Mittelfigur für einen Befehle erteilenden Heerführer und vermutet, „daß dieſe Gruppe für den Karton der Schlacht von Cascina beſtimmt war“. In einem Zirkus würde ein ſolcher etwas unſicherer Balance-Akt auf der rechten Zehenſpitze – „das leichte Aufſtützen, um ſich im Gleichgewicht zu halten“ – vielleicht am Platz ſein. Für das „Erteilen des Segens oder eines Befehls“ iſt dieſes Manöver abſtrus. Thode und Frey haben hier gedeutet, aber nicht geſehen. Zunächſt: der Nackte links hockt auf einer Bodenſchwelle, hat das linke Bein, deſſen belichtete Wade man ſieht, hochgenommen und ſcheint eine Sandale feſtzubinden; ſein Geſicht iſt nach unten gewandt, er hat volle Locken wie der Genoſſe in der Mitte. Im Karton (Abbildung 1) hat Michelangelo ähnlich das Anziehen des Beinkleids dargeſtellt; die Skulptur des Kauernden in Leningrad nimmt das Motiv wieder auf. Neben dieſen Hockenden iſt dicht an den Rand der Böſchung ein anderer Nackter getreten, noch in der ſchwingenden Stellung des Laufs winkt er nach vorn. Dieſe Winkgebärde kommt auch auf dem Karton vor, doch ſitzt hier der Krieger und weiſt gegen den Feind ſchräg nach hinten. Den dritten Nackten kennt man aus Zeichnung 8: hier iſt das plaſtiſche Motiv annähernd gewahrt, die Bewegung jedoch durch Ziehen des Schwerts motiviert. Denn das „ſtraff geſpannte Tuch“ wird bei näherer Betrachtung und einiger Skepſis gegen Akrobatie zum Schwert oder zur Schwertſcheide, hinter der der Schatten durchgeführt iſt. Auch dieſer Akt iſt auf dem

Karton ſpiegelbild-ähnlich verwandt. So liegt es wohl nah, die ganze Gruppe auf den Schlachtkarton zu beziehen, nur in ganz anderer Interpretation als durch Thode. Der Befehlshaber iſt jetzt die Ordonnanz, die vorgebeugt vom hohen Ufer aus den im Fluß Badenden winkt. Der vom Rücken Geſehene, beträchtlich größer als die Gefährten und daher weiter im Vordergrund gedacht, eilt aus dem Fluß auf dem flachen Uferſtrand gegen die Böſchung, dabei ein Schwert ziehend, das er in Haſt am Flußrand aufgerafft hat. Auch in dem Hockenden ſpürt man die fieberhafte Hetz, mit der er ſich für den Kampf fertig macht. Wie die Zeichnung des Aufſitzenden iſt auch dieſe Kompoſition von naturaliſtiſcher Unmittelbarkeit – ſpäter wurde der Karton eine Ansammlung gewaltiger Akt- und Bewegungsmotive ohne zwingende pſychiſche Interpretation. Dieſe Entwicklung beobachtet man immer wieder bei Kompoſitionen Michelangelos. Sie erklärt, wie er ſelbſt ſchließlich in dieſe gewaltigen Formverſteinerungen gefeſſelt den Geſtaltungsſchwung verlor. Seine großen Werke – mit Ausnahme der Sixtina-Malereien – ſind bei verdorrender Schöpferluſt unvollendet geblieben, mag auch das einzelne Formmotiv in ſeinen Vorſtellungen weiter gewachſen ſein.

Frey bezweifelt die Echtheit der Madonnenſkizze. Sei ſie nicht eher „eine Übung unter Zuhilfenahme der Madonna Brügge?“ Thode, der dieſe Madonnaſkulptur irrtümlich ſchon in der römiſchen Zeit vor Juni 1501 entſtehen läßt, muß konſequent in der Skizze „eine Weiterentwicklung des Motivs“ dieſer Madonna ſehen. Iſt das aber wirklich eine Weiterentwicklung, wenn hier noch die ältere Schrägſchiebung erſcheint, das Kind ſich der Marmorausführung nähert? Die Zeichentechnik dieſer Madonnenſkizze gleicht dem Apoſtelakt auf Zeichnung 8. Dieſe ruckende und ſpringende Strichführung für die flüchtige Skizze bildet ſich bis zur Manieriertheit (Zeichnung 28) weiter aus neben der immer reicheren aber auch immer einheitlicheren, ſeidigſchimmernden Modellierung. Da die Brügger Madonna erſt in Florenz entſtand, was ich aus einem Brief Michelangelos vom 31. Januar 1506 ſchließe, datiere ich auch dieſe Zeichnung Ende 1504.

10. WINKENDER NACKTER JÜNGLING. (T. 336/F. 92, Rückſeite Zeichnung 18.) Feder, Geſicht verlöſcht. 0,375×0,23. London, British Museum.

Robinſon bezog im Katalog der Oxfordſammlung dieſe Studie auf den Schlachtkarton. Frey lehnt das ab. Thode ſchließt ſich wieder Robinſon an.

Keiner ſah die Beziehung dieſer Studie zu der Mittelfigur der Gruppe auf Zeichnung 9. Möglich, daß dieſe Federzeichnung des ſchön modellierten Torso der Gruppe vorangeht: der Nackte eilt ſchräg nach vorn und ſieht winkend nach links.

Auf der Rückſeite der Zeichnung 12 findet ſich eine dritte Studie und eine kleinere Skizze dieſes Winkenden, die Thode nicht ſah. Bei veränderter Beinſtellung gehen Blick und Wink nach vorn wie auf Zeichnung 9.

11. DER AM UFERRAND SITZENDE. (T. 335/F. 103.) Feder, ſpäter mit ſchwarzer Tinte von anderer Hand beſonders an Rücken und Füßen überzeichnet und der ganze Akt bis auf den Arm mit Weiß gehöht. Bruſtpartie verwaſchen. 0,412×0,281. London, British Museum.

Modellſtudie, mit geringen Veränderungen in den Karton übernommen.

12. KOMPOSITIONSSTUDIE DER ALARMIERTEN SOLDATEN. (T. 208.) Schwarze Kreide, ſehr verwiſcht und das Blatt zudem beſchmutzt. 0,238×0,356. Florenz, Uffizi.

Ich halte im Gegenſatz zu Berenſon mit Thode und anderen das Blatt für eine Originalzeichnung von beſonderem Wert für den Geſtaltungsvorgang des Schlachtkartons. In der Mitte ſteht ſpiegelbildlich der Sichgürtende (Zeichnung 8). Die Gruppe (Zeichnung 9) iſt nicht verwandt. Dagegen erſcheinen der am Uferrand ſitzende und ſich nach rückwärts wendende Nackte, der im Karton eine Hauptfigur bildet, und einige das Ufer Erkletternde, die im Karton zu einer Darſtellung zuſammengefaßt wurden. Ich glaube daher, daß dieſe Ende 1504 oder Anfang 1505 entſtandene Kompoſitionsſtudie den Wandel der urſprünglichen Idee darſtellt.

13. RÜCKENAKT EINES MANNES MIT LANZE. (T. 528/F. 62.) Feder, Kreide und Lapis. 0,199×0,272. Wien, Albertina.

Das Motiv iſt im Hintergrund der Kartonkompoſition verwendet worden.

14. AKTSTUDIEN EINES NACH VORN EILENDEN UND EINES STEHENDEN. (T. 528/F. 61.) Feder, Kreide und Lapis. Rückſeite von Zeichnung 13.

Beide Figuren ſind im Karton nur teilweiſe ſichtbar.

15. AKTSTUDIE EINER MADONNA UND MADONNA MIT KIND. (T. 478.) Feder. Paris, Louvre.

Thode ſagt: „Die herrlichen Skizzen, die in einer Zeichnung der Albertina (Zeichnung 16) weitergebildet wurden, bereiten die Medici-Madonna vor.“ Gewiß, – aber ſie ſind zu einer viel früheren Zeit in anderer Abſicht entſtanden. Zudem ſind die Skizzen flüchtig in der ruckenden und hüpfenden Strichführung, die ſchon auf Zeichnung 9 beobachtet wurde. Der rechte Arm der Madonna mit Kind iſt nur noch graphiſcher Schnörkel. Dieſe und andere Manieriertheiten, wie die tropfenartigen, ausgeſchnörkelten Zehen, die ſpinnwebenartig hingeſtreiften Gewandfalten, finden ſich ſpäter nicht mehr, wohl aber auf Zeichnungen, die in die Jahre der Arbeit am Schlachtkarton gehören. So die unorganiſche Bruſtbildung und die Tropfenzehen auf der Madonna der Zeichnung 9, der einem Zipfelchen gleichende Fuß des Kindes auf den Puttiſtudien der Zeichnung 18, ebenda auch die einzelne Schopflocke auf ſeinem Köpfchen. Das Modellieren mit ſich rundenden Strichlagen kommt zwar noch auf den Studien zur Sixtina-Decke vor (Zeichnung 28), beginnt aber hier ſchon einer anderen Art zu weichen. Dagegen iſt es charakteriſtiſch für den Entwurf des Bronzedavid (Zeichnung 4).

Beidemal ſitzt die Madonna ſchrägzügig. Dieſe Stellung wäre nicht geeignet für die Medici-Madonna, die in einer ſchmalen Niſche aufgeſtellt werden ſollte, deren Block nach beſtimmten Maßen früh gebrochen wurde. Dagegen ſtimmt dieſe Haltung mit angezogenem hochgeſtellten linken Bein überein mit den Skizzen auf Zeichnung 8. Dort findet ſich auch das Kind, das den Oberkörper nach hinten umwendet und mit der Rechten nach der Bruſt der Mutter greift. Ich beziehe daher im Gegenſatz zu der bisherigen Anſchauung dieſe Skizzen auf die Brügger Madonna. Sie entſtanden vor den fünf kleinen Studien, wohl Anfang 1504.

16. MADONNA MIT KIND. (T. 526.) Feder. 0,388×0,195. Wien, Albertina.

Thode bringt einen Akt auf der Rückſeite mit dem Schlachtkarton in Verbindung und folgert richtig: „Die Skizze der Madonna iſt früh anzuſetzen, obgleich ſie das ſpäter in der Medici-Madonna verwendete Motiv bringt.“ Eine

beſtimmte Datierung wird nicht gegeben. Wickhoff ſieht in dem Blatt einen eigenhändigen Entwurf Michelangelos für die Medici-Madonna – das hieße, die Skizze 1520–21 datieren, anderthalb Jahrzehnte ſpäter als Thode.
Nun, auch hier finden ſich die ſchon angemerkten manieriſtiſchen Eigenarten der Zeichentechnik um 1504: die faſt klauenartigen Zehen, die Zipfelchen der Kinderfüße, die krakeligen Linien beſonders am Kopf und rechten Armanſatz der Madonna, ſpinnwebenartige Gewandſtriche. Das Sitzen und Halten des Kindes iſt das gleiche wie auf Zeichnung 15, doch ſtützt ſich hier die Madonna mit dem linken Arm auf einen Block. Solche Lehn- und Stützmotive ebenſo bei den Apoſteln (Zeichnung 8). Das Gewand wird über beiden Schultern mit knopfartigen Agraffen geſchloſſen – ſie finden ſich an der Brügger Madonna wieder.
So ſehe ich auch in dieſem Blatt einen Entwurf für die Brügger Madonna, dem zeitlich die fünf kleinen Studien auf Zeichnung 8 folgen.
17. AKTSTUDIE DER MADONNA MIT KIND. (T. 341/F. 270.) Verriebener Lapis (nicht Kreide). 0,313×0,19. London, British Museum.
Thode ſchreibt: „Dieſer großartige Entwurf, der einen Eindruck von faſt wilder Natürlichkeit hervorbringt (Frey ſieht eine Maria, die „ſich ſtill und regungslos verhält"), zeigt das Kind der Medici-Madonna." Er bemerkt, daß dieſe Medici-Madonna „zu viel größerer Geſchloſſenheit und Vollkommenheit gelangt iſt". Danach ſetzt Thode dieſen Entwurf vor 1521 an. Genaue Datierung vermeidet er. Frey möchte in Polemik mit Thode das Blatt zeitlich hinter die Medici-Madonna ſetzen, in die römiſchen Jahre, das heißt etwa 1535.
Die Zeichnung, die man nur im Original ſtudieren kann und deren Pentimenti in der Reproduktion nicht gut wirken, knüpft deutlich erkennbar an Zeichnung 16 an, alſo an Motive, die Michelangelo um 1504 fand. In der Medici-Madonna (Abbildung 6) taucht wellenmäßig dies Motiv wiederum auf. Aus welcher Zeit ſtammt die Zeichnung 17?
Die Frage läßt ſich nur beantworten, wenn man die Zeichnung unterſucht. Dargeſtellt ſind nicht allein Madonna und Kind, ſondern man findet hinter dem angedeuteten Thron rechts noch einen Männerkopf und auf ſeiner Lehne einen Putto. Alſo kaum eine Studie zur Brügger oder Medici-Madonna. Die Technik zeigt an einigen Stellen, ſo vor allem dem linken Bein, ſchon jene kreiſelnde Linienführung, die erſt gegen Ausgang der dreißiger Jahre auftaucht

(Zeichnung 69). So möchte ich mich der Datierung Freys anſchließen. Dies Blatt beweiſt, mit welcher Hartnäckigkeit Michelangelo an einem Vorſtellungsbeſitz feſthielt. In ſich vollendete Formkomplexe tauchen selbst nach Jahrzehnten wieder auf.

18. ACHT PUTTI. (T. 336/F. 91) Feder. Rückseite von Zeichnung 10.

Die Beiſchriften lauten: *(a) lessandro manecti*

von anderer Hand: *chossi di brugis ch*

und quer nochmals: *chossi di brugis*

Die Körperhaltung des Putto von vorn iſt ähnlich wie auf Zeichnung 9, eine Studie nach dem Leben für das Chriſtkind der Brügger Madonna, worauf auch die halb italieniſchen, halb franzöſiſchen Beiſchriften hinweiſen. Ebenſo läßt ſich der kleine Rückenakt mit den Vorarbeiten für die Madonna in Verbindung bringen, das ſitzende Kind iſt ſpäter von vorn genommen; doch finden ſich bei ähnlichen Abänderungen auch Beziehungen zum Marmorrondo der Madonna Taddei in London, die in dieſen Jahren entſtand. Beſtimmt erkenne ich dieſe Beziehung bei dem ſtehenden Knaben mit dem Bruſtband und Tüchlein im Rücken, der als Johannesknabe ſpiegelbildlich in das Rondo übernommen wurde. Dann drehte Michelangelo das Blatt und zeichnete die beiden ſtehenden Putti, den einen ähnlich dem dritten, den anderen vom Rücken. Schließlich eine nochmalige Drehung des Blattes für drei flüchtigere Skizzen, die nun den neckenden Johannesknaben in der Stellung auf dem Relief geben. Die Zeichnungen auf dieſer Blattſeite ſind gleichzeitig mit dem nackten winkenden Jüngling auf der anderen Seite entſtanden. Sie datieren die Taddei-Madonna 1504.

19. BRUSTBILD DER MADONNA, PUTTI UND ANDERE STUDIEN. (T. 4/F. 12.) Feder. 0,287×0,21. Berlin, Kupferſtich-Kabinett.

Frey betont das Problematiſche dieſer Zeichnung. Er möchte ſie Michelangelo nicht abſprechen, vermag ſie aber nicht zu datieren und zu erklären. „Sie ins Jahr 1503 oder gar 1508 zu verſetzen, erachte ich für ausgeſchloſſen.“ Berenſon ſagt: „just before 1508“. Daß hier verſchiedene Einzelſtudien auf einem Blatt zuſammen- und ineinandergezeichnet ſind – ſogar Madonna und Putto vor ihr gehören nicht zuſammen – betonte Thode: „Etwa 1503, 1504; aus der Zeit der Beſchäftigung mit den Madonnenreliefs in London und Florenz, aber früher als dieſe.“

Die ſich kreuzenden Strichlagen in leichter Kurvenführung ſind die gleichen wie auf Zeichnung 14 und 18. Auch die krakeligen Abbreviaturen, typiſch für das erſte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, finden ſich. Dem Stil nach gehört das Blatt alſo gerade in die Zeit, die Frey für unmöglich hält. Der Madonnentyp hat noch etwas quattrocentohaftes: die hohe bucklige Stirn mit den zurückgekämmten Haaren, das leicht eingeſchwungene Naſenprofil. Ebenſowenig wie die Madonnaſtudie laſſen ſich die anderen Darſtellungen auf ausgeführte Werke beziehen. Der Typ des Putto iſt ähnlich dem der Madonna Doni in den Uffizi von 1503. Die Studien ſind ohne beſtimmten Zweck in Florenz in der erſten Zeit nach der Rückkehr aus Rom 1501 entſtanden.

20. BRUSTBILD DER MADONNA MIT KIND. (T. 63.) Schwarze Kreide. Von ſpäterer Hand iſt auf dieſer ſtark verwiſchten Zeichnung Rücken, Bruſt und Arm des Kindes konturiert und der ſchmale Schattenſtreif gegen die Madonna ſchraffiert, ſchließlich Arm, Körper und rechter Oberſchenkel des Kindes mit rotbrauner Farbe modelliert und aufgehellt durch Lichter. 0,54×0,39. Florenz, Casa Buonarroti.

Berenſon (Nr. 607) ſchreibt das Blatt dem Bugiardini zu. Dagegen proteſtiert Thode, der dieſen „gewaltigen, wundervollen Bildentwurf“ in die Zeit des Marmorrondos der Madonna Pitti in Florenz ſetzt, alſo etwa 1506.

Auch ich halte an der Echtheit des Blattes feſt, obgleich Erſcheinung und die ausnehmende Größe, die Michelangelo ſonſt faſt nur für architektoniſche Zeichnungen benutzt, vorſichtig machen. Konturierung und Kolorierung halte ich für einen ſpäteren Auffriſchungsverſuch. Dem erſtaunt-ernſten Antlitz der Madonna entſpricht der ſchöne Mädchenkopf in Windſor, Royal Library (0,208×0,244), den Thode mit der verblüffenden Datierung „Zeit der Cavalieri-Zeichnungen“ verſieht. Berenſon und Steinmann brachten ihn mit der Sixtina-Decke in Verbindung. Panofsky folgt ihnen. Die Schraffurtechnik, Härten in den Augen, die deutliche Beziehung zu den Zeichnungen Lionardos laſſen mich dieſen Kopf in die Florentiner Jahre um 1506 ſetzen. Ebenſo datiere ich die Madonna-Zeichnung.

21. ENTWURF FÜR DIE DECKENTEILUNG, HAND- UND ARM-STUDIEN. (T. 310/F. 43.) Feder und ſchwarze Kreide (nicht Lapis). 0,385× 0,272. London, British Museum.

Wölfflin hat nachgewieſen, daß hier ein erſter noch ſtark mit ornamentalen Elementen durchſetzter Entwurf mit den Sitzfiguren der Apoſtel in Niſchen auf den Zwickeln vorliegt. Die Längsachſe der Decke wird durch das Mittelquadrat über Eck beſtimmt, die Ergänzung zur geſamten Decke iſt danach leicht zu machen. Auf der anderen Achſenſeite hat Michelangelo die Quadrate mit eingewölbten Kreiſen zu Rechtecken verwandelt. Die Querachſenbindung von Bogenſcheitel zu Bogenſcheitel iſt ſo ſtärker, als die lockere Zuſammenfügung der dekorativ reichen Niſchen und über Eck geſtellten Quadrate von Zwickel zu Zwickel. Entſtehung 1508.

Die Hand- und Armſtudien bezogen Steinmann und Frey auf den Adam im Erſchaffungsbild, Thode auf den Ignudo links von der Perſica. Deſſen Arm hängt locker aus dem Achſelgelenk nach unten, hier aber iſt der Arm gehoben, denn Michelangelo zeichnete nicht über Eck, ſondern ſtets mit dem Blattrand korrekt vor ſich (Zeichnung 18 iſt auf drei Blatträndern gedreht – die typiſche Art des Künſtlers, der Gefühl für ſtrenge Tektonik und Funktionen hat). Den höchſt intereſſanten Schluß auf die Entwicklung der Bildkompoſition haben weder Steinmann noch Frey gemacht.

Die drei Lapis-Studien links, zuerſt gezeichnet, wählen den rechten Arm des Adam. Die vierte letzte Studie – als erſte wäre ſie verwiſcht worden –, deutlich ſchon in der Betonung des Knöchelgelenks mit den anderen übereinſtimmend, wählt den linken Arm. Ich machte verſchiedentlich darauf aufmerkſam, wie bei Michelangelo die urſprüngliche Zeichnung oft in ihr genaues Spiegelbild gewandelt wird. So war auch das Erſchaffungsbild urſprünglich ſpiegelbildlich zu der jetzigen Anordnung gedacht: Adam rechts ſtreckt die Rechte als die Greifhand Gottvater entgegen. Das wäre das Natürliche geweſen. Doch nun trat eine Schwierigkeit auf, denn Gott hätte die Schöpfungsgebärde mit der linken Hand ausführen müſſen, ſollte eine Überſchneidung vermieden werden. So entſchloß ſich Michelangelo, die Seiten zu tauſchen: die gewaltige Schöpferkraft entſtrömt dem rechten Arme Gottes, noch ſchwach und erdhaft gebunden hebt das

Geſchöpf linkiſch die Hand. Die Feſtſtellung iſt wichtig für Beſtimmung der Zeichnung 26. Da der erſte Teil der Wölbung 1508–09, der zweite Teil der Wölbung mit den vergrößerten Darſtellungen nach Enthüllung dieſes erſten Teils 1509-10 entſtanden ſind, die Arbeiten für den Reſt der Malereien (nach Wölfflin Lünetten, Gewölbekappen, Geſchichte des Haman und der ehernen Schlange) erſt im Verlauf von 1511 wieder aufgenommen werden, ſo ſind dieſe Studien ſpäter als der Deckenentwurf auf das Blatt gezeichnet, nämlich 1509–10.

22. ENTWURF FÜR DIE DECKENTEILUNG, TORSO- UND ARMSTUDIE. (T. 513a/F. 247.) Feder und Lapis. 0,36×0,25. Paris, Slg. Wauters. Frey, der das Blatt zuerſt veröffentlichte, ebenſo Thode halten dieſen Entwurf für älter als den Londoner (Zeichnung 21). Immerhin bemerkt Thode: „Einige Motive, die in dem definitiven Entwurfe aufgenommen wurden, erſcheinen hier ſchon, während ſie in der Londoner Skizze . . . verſchwinden.“

Doch ſind hier ſpäter verwandte Motive – wie die Medaillons über den Zwickeln, die Figuren neben ihnen auf der Geſimsverkröpfung, die kleinen Bildfelder darüber, über den Scheiteln der Stichkappen aber die großen Bildfelder – in eine Geſamtkompoſition eingebunden, die ganz anders als die Londoner der endgültigen Anlage entſpricht. Nicht der Wechſel zwiſchen kleinen und (hier achteckigen) großen Bildfeldern, ſondern die gurtartige Bindung von Zwickel zu Zwickel über die Throne, die Medaillons, die ornamentgerahmten rechteckigen Bildfelder hin iſt das Entſcheidende. Damit war das Prinzip der endgültigen Aufteilung gefunden: Überbrückung und Teilung der Spiegelfläche der Decke durch plaſtiſch wirkende Gurte. Das iſt bei der Ausführung (Abb. 2) noch deutlicher geworden: fünf plaſtiſch wirkende Gurte, jeder für ſich perſpektiviſch eingetieft, der von ſtarker Rahmenleiſte gefaßte, überbrückte Spiegel, auf dem ſo vier große Flächen für die Darſtellungen entſtehen. Dieſer Entwurf iſt alſo jünger als der Londoner. Einige Unklarheit herrſcht in der Zwickelfüllung. Sind es Rundbogenniſchen oder Throne? In den Niſchen hätte eine Figur kaum Platz gehabt, bei dem erſten Entwurf reichte dieſes Stück gerade aus, um die Beine der Apoſtel unterzubringen. Andererſeits iſt der Feſton kein guter Hintergrund für eine Figur. Mir ſcheint, daß Michelangelo, ganz ſchnell die Idee der Gurte und der alternierenden Felder ſkizzierend, dieſe Zwickelaufteilung nicht recht bedachte, raſch aber dann einſehen mußte, daß Niſchen hier in der Zwickelſpitze nicht möglich ſind.

Torſo- und Armſtudie ſchrieb Frey dem Granacci zu. Was Berenſon in The Drawings of the Florentine Painters von dieſem Schüler Michelangelos veröffentlicht, ſieht anders aus. Die Hand iſt ſo geiſtvoll korrigiert, daß mit Thode auch ich ſie für echt halte und auf den Adam beziehe. Der verwiſchte Torſo oben könnte eine Studie für den Jüngling ſein, der im Opfer Noahs rittlings über dem geopferten Bock ſitzt. Auch dieſe beiden Studien ſind erſt ſpäter auf das Blatt gezeichnet worden, 1508–09.

23. ERTRUNKENER JÜNGLING. (T. 475/F. 21.) Lapis. 0,255×0,32. Paris, Louvre.

Wieder gehen die Anſichten über dies ſtark verriebene und daher jetzt weicher erſcheinende Blatt in Datierung und Deutung weit auseinander. Frey läßt es offen, ob dieſe Studie nach dem lebenden Modell für den getragenen Jüngling im Sintflutfresko oder den ſterbenden Sklaven im Louvre gemacht wurde, also 1508 oder etwa 1513. Ebenſo Demonts im Louvre-Katalog. Thode ſieht in ihr den Chriſtus einer Pietà aus den dreißiger Jahren. Ihm ſchließt ſich auch Panofsky an.

Der Vergleich mit dem Freskobild (Abb. 3) zeigt ſo weitgehende Übereinſtimmung – das Getragenwerden durch einen anderen würde ſich nur als Bewegungsſkizze feſthalten laſſen, da lebende Modelle dieſe Stellung nicht längere Zeit einnehmen können –, daß ſich die Meinung Freys präziſieren läßt. Der weiche Eindruck, der Thode täuſchte, entſteht durch die Verreibung der Lapiszeichnung. Kreuzſtrichlagen für die Modellierung, Schraffuren der Hintergrundſchatten finden ſich ähnlich in anderen Zeichnungen der Sixtina-Zeit. Charakteriſtiſch die Abbreviaturen der rechten Hand mit ihren Pentimenti, ebenſo der beiden Nebenſkizzen, die auch von Michelangelo ſtammen. Ihre Zeichentechnik iſt ähnlich wie Zeichnung 24. Eine andere Studie des Erſchöpften in der Casa Buonarroti (T. 61/F. 15), darunter ein ausgeſtreckter Arm, an deſſen Hand der ausgeſtreckte Zeigefinger weggewiſcht iſt. Dieſen Arm finde ich im Sintflutfresko wieder: er gehört dem Alten, der unter dem Schutzzelt ſtehend ihn der Trägergruppe entgegenſtreckt. Die Zeichnungen entſtanden alſo 1508–09.

24. BEWEGUNGSSTUDIE FÜR DEN VERTRIEBENEN ADAM. (T. 41/F. 115.) Schwarze Kreide (nicht Lapis). 0,262 × 0,192. Florenz, Casa Buonarroti.

Von den drei auf den Adam der Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 4) beziehbaren Zeichnungen der Casa Buonarroti ist dies die zweite, eine dritte bilde ich als Zeichnung 25 ab. Das Außerordentliche dieser flüchtigen Bewegungsstudie hat stets größte Bewunderung gefunden. Frey bemerkt treffend, wie die Ausführung im Fresko „abgeklärter, aber auch matter ist".

25. ARMSTUDIEN FÜR DEN VERTRIEBENEN ADAM. (T. 56/F. 105.) Schwarze Kreide. 0,394×0,253. Florenz, Casa Buonarroti.

In der Ausführung (Abb. 4) ist der Kopf weniger gesenkt, die Linke ist näher gegen den Hals erhoben, den die Spitze des Engelschwerts berührt.

26. KOPF DES ERSCHAFFENEN ADAM. (T. 348/F. 42.) Nicht nur am Kopftuch Rötelstriche, sondern eine erste leichte Rötelskizze des ganzen Kopfes. Dann Überzeichnung mit Lapis, gleichzeitig die Handstudie. Schließlich Federkorrektur des Profils und des Auges. 0,328×0,211. London, British Museum.

Nur Steinmann verneinte die allgemeine Anschauung, daß hier eine Studie für den Kopf des Adams im Erschaffungsbild vorliegt. Sieht man die Zeichnung im Spiegel, so ist, wie mir scheint, die Übereinstimmung vollkommen. Daß der Adam zunächst rechts statt links auf dem Fresko dargestellt werden sollte, habe ich bei Besprechung der Zeichnung 21 nachgewiesen. Nun bildet Steinmann selbst im Anhang seines Monumentalwerks eine Studie der einstigen Sammlung Artaria in Wien ab, die den Adam ebenfalls spiegelbildlich zeigt. Der Kopf rückt also vor die Handstudien der Zeichnung 21, bei denen der Gedanke der Abänderung zuerst auftauchte. Er ist zu datieren ebenfalls 1509–10.

Unter dem Kopf befindet sich, stark verschnitten, eine nach unten weisende rechte Hand, ebenfalls von Michelangelo. Sie läßt sich im Fresko nicht nachweisen.

27. BEWEGUNGSSTUDIE FÜR GOTTVATER IM CHAOS. (T. 440/F. 195.) Lapis. 0,245×0,15. Oxford, Ashmolean Museum.

Ein erhobener rechter Arm mit ausgebreiteter Hand, ein kniendes linkes Bein mit Andeutung des rechten Knies, ein linkes Kniegelenk in Verkürzung. Berenson datierte 1535 und dachte an eine Auferstehung Christi. Frey nennt „die Behandlung flott, doch etwas trocken und ohne besondere Sorgfalt" und bringt die Skizze mit dem Jüngsten Gericht zusammen. Ebenso Thode, ohne daß sie auf eine bestimmte Figur bezogen werden könne.

Die Skizziertechnik, die ich weder trocken noch unſorgfältig, ſondern ſtupend finde, iſt ganz ähnlich der von Zeichnung 24. Dort meint Thode: „Wäre der Zuſammenhang (dieſer Adamſtudie) mit dem Fresko nicht unzweifelhaft, würde man, glaube ich, auf eine viel ſpätere Zeit, die des Jüngſten Gerichts, raten.“ Nun, mir ſcheint, daß das Raten diesmal falſch ausgefallen iſt. Ich beziehe die Skizze, die der Technik nach 1509–10 entſtanden iſt, auf den im Chaos umgetriebenen Gottvater. Die enge Beziehung wird ſofort deutlich, wenn man die Skizze ſpiegelbildlich betrachtet. Dem erhobenen rechten Arm entſpricht der (bekleidete) linke Arm im Fresko, dem linken knienden Bein das rechte. Alſo wieder eine Umdrehung bei der Ausführung, wie ſie auch für die Erſchaffung des Adam (Zeichnung 21 und 26) feſtgeſtellt wurde.

28. HAMAN AM BAUM GEHENKT. (T. 297/F. 281.) Feder. 0,249×0,160. London, British Museum.

Die Ausführung auf einem Eckbild der Sixtina-Decke weicht weſentlich von der Skizze ab. In dieſem erſten Entwurf hielt ſich Michelangelo mehr an den bibliſchen Text (Eſther VII, 10), wo es heißt: „Alſo henkte man Haman an einen Baum.“ Von dieſer Federſkizze ſagt Berenſon „perhaps the most rapid and spirited of all Michelangelo's drawings“. Für die manierierte, krakelig-abbrevierende Zeichentechnik iſt ſie ein treffliches Beiſpiel. Es iſt beobachtet worden, daß die Darſtellung des noch mit dem Tode ringenden Haman in dem gefeſſelten Sklaven des Louvre erneut Form gewinnt. Dieſe Wellenbewegung charakteriſtiſcher Motive läßt ſich auch zwiſchen den Skizzen für die Madonna in Brügge (Zeichnung 15 bis 17) und der Madonna Medicea feſtſtellen.

29. WEIBLICHE, REICHGEWANDETE HALBFIGUR. (T. 289/F. 184.) Leichte Rötelſkizze mit Schraffuren, dann kräftige Überzeichnung in Feder. 0,326×0,258. London, British Museum.

Zuerſt war auf dem Blatt die kleine weibliche, nach vorn geneigte Aktfigur mit den bittend vorgeſtreckten Händen. Dann zeichnete Michelangelo die Rötelſkizze von Kopf und Bruſt der Frau und ſkizzierte bei der Durchführung in Feder in der abbrevierenden Manier auch Arme und Hände, ſo daß die kleine Aktfigur unter die rechte Hand kam. Wölfflin datierte 1505. Thode brachte dieſe Halbfigur in Verbindung mit den Sibyllendarſtellungen, Frey ſchloß ſich ihm an. Technik und geiſtiger Ausdruck beſtätigen dieſe Anſicht. Die kleine Aktfigur wurde nicht weiter beachtet trotz ihrer charakteriſtiſchen Haltung.

ch ſehe in dieſer kleinen Aktſkizze eine erſte Idee der Eva, die aus dem Körper Adams heraustretend demütig ſich ihrem Schöpfer neigt. Die Sibyllen des Fresko ſind ſtrenger und ernſter in der Gewandung. Auch hier handelt es ſich um erſte Ideen. Das Blatt gehört in die Jahre 1509–10.

10. SIBYLLENKOPF. (T. 394/F. 172b.) Etwas flauer Rötel. 0,206×0,166. Oxford, Ashmolean Museum.

Über dieſe Zeichnung, die eine Nachwirkung des Lionardesken Einfluſſes in Florenz erkennen läßt, herrſcht Einigkeit: eine Sibyllenſtudie, ohne direkte Verwendung auf der Decke. Im Typ gleicht die Dargeſtellte der Erythraea, auch dieſe hat den haubenartigen Kopfſchmuck, nur iſt ſie nicht vom Rücken, ſondern von vorn geſehen. Die fahrige Strichführung an Haube und Rücken ähnlich wie auf Zeichnung 29. Entſtanden 1511.

11. KOPFSTUDIE. (T. 16/F. 16.) Rötel. 0,355×0,27. Florenz, Casa Buonarroti. Die zweite Teilſtudie, in etwas röterem Rötel, ſcheint von anderer Hand zu ſein. Steinmann hat die Verwendung dieſes ſchönen geneigten Kopfes, der am Kinn Pentimenti zeigt, in der Oſias-Lünette nachgewieſen, zwiſchen Erythraea und Ezechiel. Entſtehung 1511–12.

12. LIBYCA. (T. 378/F. 4.) Rötel und Lapis. 0,288×0,213. Madrid, Sammlung Beruete.

Frey hat das wundervolle Blatt bekannt gemacht, eine Studie für die Frau nach einem muskulöſen Männerakt. In der Ausführung iſt die Sibylle, die ein Buch emporhebt, mehr vornüber geneigt. Der Kopftyp unterſcheidet ſich in ſeiner poſſierenden Art merklich von Zeichnung 30. Entſtanden 1511–12.

13. PUTTO NEBEN DER LIBYCA, SECHS SKIZZEN ZU DEN GEFANGENEN DES JULIUSGRABMALS UND GEBÄLKSTÜCK. (T. 407/F. 3.) Rötel und Feder (Gebälk und Gefangene). 0,288×0,20. Oxford, Ashmolean Museum.

Entſtanden gleichzeitig mit Zeichnung 31, etwas ſpäter die Federſkizzen. In der Ausführung iſt der Putto mehr nach vorn geneigt und hebt den linken Arm höher. Die rechte Hand neben ihm gehört der Libyca – eine faſt genaue, ſpiegelbildliche Wiederholung der linken Hand auf Zeichnung 32. Von den drei Gefangenen vor der Herme läßt ſich der eine auf die Marmorausführung des Gefeſſelten im Louvre beziehen. Die anderen drei ſind mit den Marmorabbozzi der Accademia zu Florenz, die einſt in der Grotte der Giardini Boboli

eingemauert waren, in Verbindung zu bringen. Auch das Gebälk dürfte für das Julius-Grabmal skizziert sein.

34. IGNUDI. (T. 311/F. 121.) Feder, der Torso vergilbtere Feder mit leichter Lapisunterzeichnung. 0,192×0,248. London, British Museum.

Die raschen Federskizzen von zwei Motiven der Ignudi, wie sie auf der Decke nur ähnlich vorkommen, geben erste Ideen beim Beginn der Arbeit 1508. Etwas später hat Michelangelo das Blatt nochmals für die eingehendere Studie eines Ignudo benutzt, der ähnlich rechts vom Jesaias sitzt. Ich erkenne eine spiegelbildliche Anlehnung an den Torso vom Belvedere.

CAPPELLA MEDICEA, HERKULES-SKULPTUR, AUFERSTEHUNG CHRISTI

35. DOPPELGRABMAL. (T. 318/F. 47, beschrieben als 48.) Lapis, überzeichnet auf der linken Seite unten, auf der rechten Seite ganz mit etwas schwärzerem Lapis. 0.263×0,188. London, British Museum.

Der Gedanke, in der Mitte der Cappella Medicea ein Freigrabmal über quadratischem Grundriß zu errichten, wurde schon Ende November 1520 aufgegeben. Michelangelo versuchte es dann mit paarigen Doppelgrabmalen auf den beiden Flankenseiten der Cappella. In der Londoner Zeichnung liegt ein Entwurf dafür vor. Frey datierte 1524. Ich glaubte, Ende 1520 oder Anfang 1521 dafür ansetzen zu sollen. Zu derselben Zeitangabe ist später Popp gelangt. Die Korrekturen der rechten Seite gegenüber der links sichtbaren früheren, ebenfalls schon korrigierten Idee führen noch weitere Skulpturen ein (eine Lehnfigur gleicht dem Sauroktonos). Die korrigierte Mittelfigur ist nicht näher bestimmbar. Die Figuren auf den Sarkophagen werden von Frey als allegorische Gestalten angesehen. Popp schließt sich v. Geymüller an, der sie für Darstellungen der Verstorbenen hielt. Eine spätere Skizze am Rand des umgedrehten Blattes zeigt auf dem gebogenen Sarkophagdeckel, wie ihn Michelangelo ausführen ließ, eine solche allegorische Figur, sie ist der Skulptur des Crepuscolo in der Cappella ähnlich. Die Liegefigur unter dem Sarkophag links, hier zunächst nur der Abneigung gegen das leere Loch in der Gesamtkomposition entsprungen, ist kaum ein Flußgott, regte jedoch dies in der Entwicklung des Grabmalbaues so wichtige Motiv an. Bemerkenswert bei aller geringen Größe die Kurven

ziehende Strichführung bei den Skulpturzeichnungen, wobei die Bogen teilweise übereinander greifen und die Konturen doppelt und dreifach werden. Noch deutlicher dies bei der Grabmalskizze auf der Rückseite des Blattes, wo die Figur von einem Linien-Wellenbad überstrudelt scheint. Parallelschraffuren werden jetzt malerisch tönend verwendet, also nicht plastisch bauend. Dagegen fehlen die alten Kreuzstrichlagen.

36. MADONNA MIT KIND ZWISCHEN DEN KNIEN. (T. 463.) Rötel. 0,19×0,105. Paris, Louvre.

Das Blatt, das die Signatur des Malers Coypel, des früheren Eigentümers, trägt, soll nach Berenson von Sebastiano del Piombo herrühren. Ein Vergleich mit den sicheren Zeichnungen desselben erbringt dafür nicht den Beweis. Thode tritt für Echtheit ein. Demonts bringt das Blatt unter der Rubrik „Dessins attribués à Michel-Ange".

Daß die bisher auf die Madonna Medicea bezogenen Zeichnungen 15 und 16 zur Brügger Madonna gehören, glaube ich nachgewiesen zu haben. Sicher wird dieser Nachweis Proteste erwecken, denn selbst Popp, die in ihrem Werk über „Die Medici-Kapelle" fast alle ihre Vorgänger glaubte korrigieren oder ablehnen zu müssen, nennt das Albertinablatt eine Vorstudie der Madonna Medicea (Abbildung 6) und datiert es (S. 61) 1524 (!). Allerdings hat die hypothesenreiche Verfasserin auch die Zeichnung 9 zum Schlachtkarton zwanzig Jahre später entstehen lassen. Noch weniger rechne ich auf sofortige Zustimmung, wenn ich Zeichnung 36 und 37 mit der Madonna Medicea in Verbindung bringe.

Die Verwandtschaft in der Zeichentechnik zwischen Zeichnung 35 und dieser Madonnenstudie läßt sich kaum übersehen, besonders wenn man beachtet, daß Rötel weicher und pulveriger zeichnet als Lapis. Ich glaube daher, rein technisch urteilend, als Entstehungszeit den Anfang der zwanziger Jahre annehmen zu können. Nun geht aus verschiedenen Kopien der Entwürfe Michelangelos für die Grabmale hervor, daß die endgültige Fassung der Madonna, wie sie heute in der Cappella steht, durchaus nicht von vornherein bestimmt war, sondern Michelangelo an Verschiedenes dachte: die Madonna stehend und das Kind auf den Armen tragend; die Madonna sitzend mit dem rechten Arm über die Brust nach der anderen Seite greifend, das Kind im Profil zwischen ihren Knien nach derselben Richtung langend; die Madonna streng frontal sitzend, das Kind

wieder zwiſchen ihren Knien, doch mit dem Oberkörper über das linke Knie neigend. Erſt im letzten Augenblick ſcheint Michelangelo auf Formideen zurückgegriffen zu haben, die im Verlauf der Geſtaltungsarbeit an der Brügger Madonna beiſeite geſtellt wurden. Ich glaube daher, dieſe Zeichnung unter die Ideenſkizzen für die Madonna Medicea einreihen zu können. Sie geht von der Brügger Madonna aus, dreht aber die Madonna, die mit übergeſchlagenen Füßen ſitzt, gewaltſam aus der Frontanſicht in die Profilanſicht. Man ſpürt das gleiche qualvoll ſpannende Körperempfinden, das die Verſchränkungen der Notte erfand – denn ſolche Formbeziehungen ſind erfunden und nicht erſchaut. Die blockhafte Geſtaltung bei aller Bewegung, charakteriſtiſch für die endgültige Ausführung, iſt auch hier gewahrt. Da Michelangelo bereits April 1521 nach Carrara ging und dort den Block für eine ſitzende Madonna beſtellte, iſt die Zeichnung Anfang 1521 entſtanden.

37. MADONNA MIT SPIELENDEM KIND AUF DEM SCHOSS. (T. 472.) Rötel. 0,17×0,11, ſtark beſchnitten. Paris, Louvre.

Thode erklärt: „Nicht, wie Berenſon will, von Sebaſtiano, ſondern eine herrliche, der Natur abgelauſchte Skizze Michelangelos aus den zwanziger Jahren.“ Die Datierung iſt richtig, das Blatt iſt zu gleicher Zeit wie Zeichnung 36 entſtanden und ebenfalls eine Studie für die Madonna Medicea. Jedoch nicht der Natur abgelauſcht, ſondern emporgehoben aus den gewaltigen, ganz formgefüllten Vorſtellungen des Genies.

38. NACKTER STEHENDER JÜNGLING. (T. 425/F. 213a.) Rötel und Lapis. 0,208×0,125, beſchnitten. Oxford, Ashmolean Museum.

Auf der Rückſeite befindet ſich die Skizze eines Wandgrabmals, die Frey mit Recht auf die Cappella Medicea bezieht, ferner ein Ricordo mit dem Datum 16. Juni 1524. Dieſen ſehe ich als terminus ante quem für die Zeichnungen an, ohne daß damit die Zeichnungen der Vorder- und Rückſeite datiert würden. Thode hält die Grabmalſkizze für den Entwurf eines Papſtgrabmals. Popp bildet ſie nicht ab. Den Jüngling bezieht Frey auf eine allegoriſche Geſtalt der Cappella. Thode ſtellt die Hypotheſe auf: eine Siegerfigur vom Juliusgrabmal.

Die Jünglingsfigur lehnt faſt genau in gleicher Haltung am Grabmal, das auf der Rückſeite unſerer Zeichnung 39 ſkizziert iſt (T. 318/F. 48, beſchrieben als 47). Michelangelo ſkizziert hier alſo eine Skulptur, die nur in den Vorſtudien für die Grabmale der Cappella erſcheint, die Thode darum auch nicht im endgültigen

Projekt unterbringen kann. Die Zeichentechnik leitet zu den beiden Madonnenſtudien (Zeichnung 36 und 37) über. Entſtanden Anfang 1521.

39. STUDIEN FÜR DIE NOTTE. (T. 219.) Lapis, mit ſchwarzer Kreide in den Schatten überzeichnet. In der Mitte ein eingebranntes Loch. 0,279×0,344. Florenz, Uffizi.

Drei Studien nach dem männlichen Körper. Das berühmte linke Schultergelenk der Notte iſt hier faſt anatomiſch präpariert. Die Drehung der dritten flüchtig gezeichneten Anſicht zeigt, wie Michelangelo ſich Rechenſchaft von der Wirkung der verkürzten Anſicht der Skulptur gab. Auf der Rückſeite des Blattes zwei weitere, weniger detaillierte Studien des linken Beines. Die Lapisſtriche, zum Teil faſt verlöſcht, ſind mit einer Nadel nachgefahren, vielleicht um das Blatt für eine Fälſchung zu pauſen. Entſtehung um 1521.

40. BEINSTUDIE FÜR DIE NOTTE. (T. 40/F. 114.) Feder. 0,15×0,192. Florenz, Casa Buonarroti. Beiſchrift:

mi souiene

Steinmann und Frey ſehen in dieſer abbrevierenden Skizze eine Studie für die Eva im Sündenfall. Anny E. Popp will darin eine Studie für die Leda erkennen; ſie hat nicht überlegt, daß der untergeſchlagene rechte Fuß Leda für den Schwan unnahbar machen würde. Thode erkannte die Beziehung zu anderen Skizzen von gleicher Art in der Caſa Buonarroti (T. 19/F. 263a; T. 44/F. 263b, wozu noch eine dritte, von Thode nicht erwähnte Studie eines ſitzenden männlichen Unterkörpers, die Wiederholung des linken Beines und eine kleine flüchtige Vorderanſicht kommt). Er vermutet hier Studien zu den Flußgöttern oder zu den Liegefiguren der Cappella. Noch deutlicher iſt die Beziehung zu dem Studienblatt für die Notte in den Uffizi (Zeichnung 39).

Auch die Federzeichnung iſt meiner Anſicht nach eine Skizze für die Notte, die, urſprünglich für eine andere Sarkophagform gedacht, das rechte Bein unterſchlug. Erſt ſpäter gab Michelangelo dies Bein ausgeſtreckt hängend, die Lücke mußte dann die Eule füllen. Die gebundene Spannung des Oberkörpers der Notte hätte in dieſer Beinverſchränkung ein Gegengewicht gefunden. Auch dieſe Studie ſcheint mir, außer dem ſtets vermerkten Abſpalten des Fußteils der Skulptur von dem gebogenen Sarkophagdeckel, ein Beweis für die alte Anſchauung zu ſein, daß die Notte die zuerſt in Angriff genommene Liegefigur

der Cappella ist. Die hypothetische Ansicht Popps, Notte und Giorno seien nach dem Crepuscolo und der Aurora begonnen und in diesem Abspalten sei bewußt „der tektonische Zusammenhang auf ein Minimum reduziert", läßt sich durch nichts beweisen. Entstehung um 1521.

41. VIER BEINSTUDIEN. (T.–.) Feder. 0,212×0,267. Florenz, Uffizi.
Drei rechte Beinstudien eines sitzenden Mannes, zweimal von außen, einmal von innen gesehen, Kniepartie eines gestreckten Beines. Enger Zusammenhang mit Zeichnung 40 und den dort erwähnten anderen Studien. Vielleicht für das rechte Bein des Herzogs Giuliano?

42. AKTSKIZZEN MIT MASSANGABEN. (T. 286/F. 60.) Feder. 0,137×0,209. London, British Museum. Die Maßangaben in Braccien (Ellen) sind für die linke Figur:

ũ b° e 3 quarti — b° uno e quarto — b° 2 e 2 terzi — braccia 3;

für die rechte Figur:

un braccio — braccia 3 — u b° e mezzo — b° 2 e 3 quarti.

Nach Frey sind „beide Figuren unzweifelhaft Entwürfe zu Fiumi". Thode sieht nicht ein, wie die Kniende mit erhobenen Armen einen Flußgott darstellen solle. Ich auch nicht. In meinen Barock-Bozzetti, Band I, habe ich auf Tafel 6–8 einen kleinen Wachsbozzetto veröffentlicht, der der rechten Figur auffallend gleicht. Ich brachte ihn mit den Fiumi in Verbindung – ein großes Modell für den einen der vier Flüsse befindet sich in der Accademia zu Florenz –, und vermutete, daß dieser Bozzetto die Nachbildung eines zweiten Modells von Michelangelo sein könnte.
Am 17. Juni 1526 schreibt Michelangelo aus Florenz an Giovanni Francesco nach Rom: „Ich arbeite, soviel ich kann; und in 14 Tagen werde ich den anderen Capitano (den Lorenzo) beginnen lassen. Dann werden mir von den wichtigen Dingen allein die vier Flüsse übrig bleiben. Die vier Statuen auf den Sarkophagen, die vier auf der Erde ruhenden Gestalten, nämlich die Flüsse, die zwei Capitani und die Mutter Gottes, die auf das Grab an der Eingangswand zu stehen kommt, – das sind die Statuen, die ich eigenhändig zu arbeiten wünschte." Um diese Zeit wird auch die Zeichnung entstanden sein.

43. FRATZEN, HERKULES UND ANTAEUS. (T. 299/F. 31.) Rötel. Kniff im Papier. 0,25×0,339. London, British Museum.

Zuerſt wurden auf das Blatt die Fratzen gezeichnet, denn die Ringergruppe iſt
in Einfall en marge, der auf einem freien Blatt niemals ſo klein in eine Ecke ge-
rängt wäre. Zwei Anſchauungen ſtehen einander gegenüber: Studien für die
Teufel um Minos im Jüngſten Gericht (Steinmann, mit Vorbehalt Thode) –
tudien für den Sockelfries in der Cappella Medicea (mit Vorbehalt Frey). Mir
cheint die Technik ſehr verwandt mit Zeichnung 37 und 38. Den Hinweis auf
rnamentale Verwendung ſehe ich darin, daß die letzte Zeichnung unten rechts
tiliſierter iſt als die erſte Zeichnung oben links. 1526 war das eine Grabmal in
er Cappella aufgemauert worden (1531 dann das andere), der Fratzenfries be-
ndet ſich unter dem Geſims hinter den Liegefiguren. Als Phantaſie-Studien
afür ſind die vier Fratzen entſtanden vor 1526.

Die Ringergruppe, gleichzeitig halb ſpielend nebenher auf das Papier geworfen,
nterſtützt meine Datierung. Ihre Zeichentechnik iſt die gleiche wie auf Zeich-
ung 36. Sie iſt der erſte Entwurf für die Marmorſkulptur, die eine Befreiungs-
at des Herkules darſtellen ſollte, um dann neben dem David vor dem Palazzo
ella Signoria zu Florenz aufgeſtellt zu werden. Frey ſpricht von einem Her-
ules und Kakus – das iſt unrichtig; ihm wie Thode bereitet die Beziehung der
ratzen auf das Jüngſte Gericht, 1535–40 ausgeführt, in der Zeitbeſtimmung
ieſer Ringergruppe Schwierigkeiten. Ich habe darüber in den Barock-Boz-
etti I, Text zu Tafel 3, ausführlich geſchrieben und darf mich darauf beziehen.
chon 1508 hatte man in Carrara einen Block beſtellt, damit Michelangelo
ieſes Gegenſtück arbeiten könnte. Wir hören dann von zwei Entwürfen:
Herkules zerpreßt den Antaeus – Herkules tötet Kakus. Erſt 1525 kam der
lock nach Florenz, und der neue Papſt Clemens VII. beſtimmte, daß er dem
andinelli gegeben werden ſollte, damit dieſer eine Monumentalſkulptur dar-
us machte. Alſo müſſen Skizzen Michelangelos dazu vor 1525 entſtanden ſein,
nd zwar nur flüchtige Skizzen, denn der Block war ja nicht da, und als er kam,
hielt den Auftrag ein anderer. Pſychologiſch ſpitzfindig könnte man ſchließen,
aß in der Erwartung des Blocks Michelangelo erſte Ideen ſkizziert habe, alſo
m 1524–25. In dieſer Zeit ſind auch die Fratzen entſtanden.

in weiteres Studienblatt zum Herkules und Antaeus in Oxford, Ashmolean
Iuseum (T. 428/F. 144–45), iſt ſpäter von Schülerhand mit allerlei Sächelchen
ezeichnet worden, darüber wieder hat Michelangelo auf der Rückſeite eine
anzone geſchrieben, die Frey 1531–32, in die Zeit nach dem Fall von Florenz,

datiert. Sie beweiſt meines Erachtens nichts für die Zeichnung, die ebenſo 1524–25 entſtanden iſt.

44. HERKULES UND KAKUS, VERDAMMENDER CHRISTUS (auf angeklebtem Blatt). (T. 441/F. 157.) Lapis, leichte Korrekturen mit ſchwarzer Kreide. 0,209×0,244. Oxford, Ashmolean Museum.

Die Geſchichte der Herkules-Skulptur bis 1525 habe ich bei der vorigen Zeichnung 43 kurz notiert. Wieder darf ich auf die Barock-Bozzetti für das Folgende verweiſen. Bandinelli zeigte dem Papſt mehrere Entwürfe, von denen ich einen in einem Bozzetto des Kaiſer-Friedrich-Muſeums zu Berlin nachwies (Barock-Bozzetti I, Tafel 10). Dieſer Bozzetto Bandinellis für Herkules und Kakus ſchließt ſich eng an die Idee Michelangelos an, die auf Zeichnung 44 in zwei größeren, drei kleineren (davon eine in umgedrehter Kompoſition) und zwei flüchtigeren Teilſkizzen dargeſtellt iſt. Als Florenz ſich gegen Clemens VII. erhob, nahm man am 22. Auguſt 1528 dem Günſtling Bandinelli den Block und gab ihn Michelangelo. Schon Bandinelli hatte einſehen müſſen, daß ſein Entwurf nicht in den Block hineinging und hatte die Arbeit nach einem Terracottamodell begonnen, nach dem ſie von ihm ſchließlich beendet wurde, als der Papſt 1530 die Stadt erobert hatte. Michelangelo ſah ebenfalls ein, daß jetzt der alte Entwurf Herkules und Kakus nicht mehr ausführbar ſei und beſchloß, wie Vaſari berichtet, einen Simſon mit zwei Philiſtern zu machen. Es blieb bei der Abſicht, der Krieg und die Verteidigung von Florenz nahmen ſeine Gedanken anderweitig in Anſpruch.

Zu dieſem Herkules und Kakus habe ich zwei Bozzetti veröffentlicht (Barock-Bozzetti I, Tafel 3 und Abb. 8). Dieſe Bozzetti ſind vor der Zeichnung 44 entſtanden, denn Bandinelli knüpft an die Zeichnung, nicht an die Bozzetti an, das Motiv ins Barbariſch-Wilde ſteigernd. Ich ſetze daher die Zeichnung in den Anfang des Jahres 1525.

Frey ſieht in den Darſtellungen Simſon mit einem Philiſter (Vaſari ſpricht ausdrücklich von zwei Philiſtern!) und datiert mit „Ausgang der zwanziger Jahre“ zu ſpät. Thode iſt unentſchieden, weil er die Gruppe im Traum (Zeichnung 59) verwertet glaubt, was an ſich richtig iſt, doch die Entſtehung der Zeichnung nicht beſtimmt.

Die Darſtellung Chriſti beziehen Frey und Thode auf die Kompoſition „Chriſtus vertreibt die Wechſler aus dem Tempel“ (Zeichnung 69). Jedoch ſchreitet

Chriſtus von oben nach unten herab, ſieht in die Tiefe vor ſich. Die linke Figur iſt die ſpiegelbildliche Wiederholung einer Studie für den verdammenden Chriſtus des Jüngſten Gerichts (Zeichnung 61), die Ende 1534 entſtanden iſt.

45. ÜBERFALL DURCH DIE SCHLANGEN UND ANBETUNG DER EHERNEN SCHLANGE. (T. 417/F. 51.) Rötel. 0,245×0,335. Oxford, Ashmolean Museum.

Schon in einem Eckbild der Sixtina-Decke hatte Michelangelo die Anbetung der ehernen Schlange dargeſtellt. Dieſe Zeichnungen in Oxford, in ihrer Gedrängtheit und Verknäulung Vorläufer des Jüngſten Gerichts, ſtammen, wie allgemein anerkannt, aus der Cavalierizeit, um 1532. –

Mag Popp mit dieſem Blatt auch Studien in Verbindung gebracht haben, die ein Vierteljahrhundert älter ſind (Zeichnung 9), ſo bleibt ihr doch das Verdienſt, in beſtechender Hypotheſe die Beziehung beider Entwürfe zur Cappella Medicea dargelegt zu haben. Der Überfall durch die Schlangen iſt ſtrahlenartig komponiert und fügt ſich leicht einem Halbkreis ein, deſſen Zentrum unter dem Rücken des auf dem Boden Rollenden liegt. Nicht ſo angeordnet, doch ebenfalls in einen Halbkreis komponiert iſt die Anbetung der ehernen Schlange, mit dem Zentrum unter dem vorgreifenden linken Fuß des Mannes, der den Kranken emporhebt. Auf einem Blatt hier vereint, ſcheinen beide Kompoſitionen in Beziehung zu ſtehen. So kam Popp zu dem Schluß, ſie ſeien für die Lünetten über den Grabmalen der beiden Herzöge gedacht.

Es lag dann nah, eine Kompoſition für die Lünette über dem Grab der Magnifici an der Eingangswand, wo die Madonna aufgeſtellt werden ſollte, zu ſuchen. Radiale Kompoſition in einen Halbkreis, deſſen Zentrum unter dem Kopf des Liegenden vor dem Sarkophag iſt, zeigt Zeichnung 48. Die Hypotheſe, daß dieſe Kompoſition für die Lünette beſtimmt war, iſt nicht ganz ſo zwingend, immerhin möglich. Doch mag Michelangelo auch an eine ſelbſtändige Bildgeſtaltung gedacht haben, wie ſie dann von Marcello Venuſti ausgeführt wurde. Die Arbeiten an der Cappella gab Michelangelo auf bei dem Tode Clemens VII. am 25. September 1534, um von da ab in Rom zu leben.

46. AUFSCHWEBENDER CHRISTUS MIT ERSCHRECKTEN WÄCHTERN. (T. 328/F. 59.) Lapis mit Konturverſtärkungen in ſchwarzer Kreide. 0,287×0,325, Ausſchnitt 0,27×0,28. London, British Museum.

Frey ſpricht von einer frühen Studie. Thode dagegen hält die Zeichnung für

die letzte Faſſung des Michelangelo mehrfach beſchäftigenden Motivs. Popp ſpricht von einer „Umkomponierung (der Zeichnung 48), entſtanden wahrſcheinlich in Rom in der zweiten Hälfte des Jahres 1532".

Die ſtilkritiſche Beurteilung wird hier beſonders auf die Gruppe der enteilenden Wächter achten, deren Zeichentechnik ſich auf Zeichnung 44 wiederfindet. Die kurvenſchwingende Skizzierung des liegenden Wächters und des außen rechts iſt die gleiche wie auf Zeichnung 38. Wenn dagegen Berenſon meint: „ganz im Stil der Cavalieri-Zeichnungen", ſo finde ich einen merklichen Unterſchied. Hier iſt die Modellierung noch nicht ſo vertrieben, daß die Wirkung eines Schabkunſtblattes erreicht wird. Da ich in der folgenden Zeichnung (47) verſchiedene Wächter-Motive weiter entwickelt finde, wie den erſchreckt Zurückweichenden (von vorn geſehen), den vom Sarkophagdeckel Stürzenden, die nach hinten Enteilenden, halte ich dieſe Zeichnung für die frühere und datiere ſie Mitte der zwanziger Jahre.

47. AUFFAHRENDER CHRISTUS MIT ERSCHRECKTEN WÄCHTERN. (T. 537/F. 19.) Schwarze Kreide, 0,24×0,346. Windsor, Royal Library.

Frey hält eine genaue Datierung für ſchwierig, möchte die Zeichnung aber möglichſt ſpät, um 1536, ansetzen. Bezieht ſich die Bemerkung Thodes „im Stile der Studien für das Jüngſte Gericht" nur auf die geringfügigen Studien der Rückſeite des Blattes? Popp meint: „wohl 1526" und betont, daß dieſes Blatt vor Zeichnung 48 entſtanden iſt.

Beides ſcheint auch mir richtig. Daß Zeichnung 48 ſpäter entſtanden iſt, darf man aus der geklärteren und intenſivierteren Kompoſition, der Entwicklung und Umgruppierung der Einzelmotive ſchließen. Da Zeichnung 48 ſich mit leidlicher Sicherheit datieren läßt, wird auch dieſe Vorſtudie zeitlich feſtgelegt.

48. AUFFAHRENDER CHRISTUS MIT ERSCHRECKTEN WÄCHTERN. (Zweite Faſſung.) (T. 464/F. 40.) Rötel. 0,155×0,17. Paris, Louvre. Die Zeichnung trägt wie 36 und 37 die Signatur von Coypel, dazu die des Architekten Robert de Cotte.

Frey, Thode und Panofsky ſehen dieſe Faſſung als die frühere an, ich ſtimme mit Popp überein und erkenne trotz der ſkizzierenden Art hier die reifere Formulierung. Auch die Datierung „Mitte der dreißiger Jahre", der Desmonts zuſtimmt, iſt unrichtig. Die Technik dieſes Blattes iſt den beiden Madonnen-

tudien 36 und 37 ſo verwandt, vielleicht noch maleriſcher wühlend, daß alle rei in der gleichen Zeit entſtanden ſein müſſen,– dies Blatt zuletzt, Mitte der wanziger Jahre. Marcello Venusti hat danach ein Gemälde gefertigt.

Auch will es mir nicht belanglos ſcheinen, daß dieſe Zeichnung wie die Madonenzeichnungen Eigentum Coypels war. Man ſollte die Gruppierung der Blätter ach ihren einſtigen Eigentümern nicht unbeachtet laſſen, denn die Möglichkeit beſteht, daß Gruppen zeitlich zuſammengehöriger Blätter aus dem Atelier n andere Hände und weiterhin geſchloſſen in den Handel kamen.

9. AUFFAHRENDER CHRISTUS. (T. 541/F.8.) Schwarze Kreide. 0,372 ×0,22. Windsor, Royal Library.

Annähernd ſpiegelbildliche Darſtellung des Chriſtus von Zeichnung 48. Die Technik iſt die der Cavalieri-Blätter um 1532. Tatſächlich findet ſich auf der Rückſeite eines Blattes in Windsor (T. 540/F. 6, im Gegenſinn reproduziert) mit ähnlicher Darſtellung Chriſti die Marter des Tityos, die ich Zeichnung 54 bbilde.

0. AUFSCHWEBENDER CHRISTUS. (T. 350/F. 288.) Ganz weicher apis. 0,411×0,27. London, British Museum.

Die Technik erſcheint zermürbter als auf Zeichnung 49, doch iſt die Oberfläche errieben. Das Blatt wird wenig ſpäter entſtanden ſein.

1. CHRISTUS MIT FAHNE DEM GRAB ENTSTEIGEND. (T. 338/ . 110.) Lapis. 0,405×0,27. London, British Museum.

eurteilung und zeitliche Einreihung dieſes Blattes bereiten Schwierigkeiten. rey und Thode haben es eingehend behandelt, kommen aber zu verſchiedenen Ergebniſſen. Frey datiert mit einem Fragezeichen 1534–38. Thode läßt die ntſtehungszeit unbeſtimmt. Der Michelangelokopiſt Marcello Venuſti hat die eichnung als Vorlage für ein Bild benutzt, doch ſtammt ſie keineswegs von ihm. hre Echtheit hat mit ungenügenden Beweiſen nur Popp angezweifelt.

Die Kontur des Chriſtuskörpers bekommt ſchon etwas Flackeriges, wie man s auf den Entwürfen für das Jüngſte Gericht 1534–35 findet. In dieſer Zeit uch die „ausgeſtopften Muskeln“, die Popp auf den befangenen Nachahmer chließen laſſen. Die Wächter am Grab ſind in jener kreiſelnden Manier gezeichnet, wie die Rapidſkizzen auf Zeichnung 64. Zwar haben wir in dieſem latt nicht „eine der früheſten Redaktionen dieſes ſo oft von Michelangelo ehandelten Themas“, doch dürfte die Datierung 1534 zutreffend ſein.

52. DIE SAETTATORI. (T. 538/F. 298.) Rötel. 0,219×0,323. Windsor, Royal Library.

Auf der Rückſeite dieſes jetzt aufgeklebten Blattes befindet ſich eine Briefnotiz Michelangelos mit dem Datum "12 di aprile 1530". Es widerſpricht dem Wertgefühl, daß er dieſe wundervolle Zeichnung auf einem benutzten Briefblatt entworfen habe, und mit Frey halte ich das Datum für den terminus ante quem. Das Blatt wäre, da die weiche Technik ſich den Cavalieri-Zeichnungen nähert, in die Zeit 1529–30 zu ſetzen.

Im Wunſch, den Entwurf aus literariſchen Quellen abzuleiten, hat man ſich ſehr viel Mühe mit der Deutung gegeben. Der Archäologe Conze wies auf Lucians Nigrinus, Kapitel 36, hin, wo das die Seele im Tiefſten ergreifende Wort dem im Ziele haftenden Pfeilſchuß verglichen wird. Thode erinnerte an die Disputationes Camaldulenses des Landino, in denen die von Begierden getriebenen Menſchen mit Bogenſchützen verglichen werden. Frey weiſt eine ähnliche Darſtellung im Goldenen Haus des Nero nach, deſſen Reſte in der Nähe des Colosseum damals aufgedeckt wurden: fünf nackte Geſtalten und die Herme. Francisco d'Ollanda hat ſie gezeichnet.

Aber die Putti, die Feuer anblaſen? Der ſchlafende Amor? Der Satyr im Hintergrund, der die Waffen bereitet und die Sehne auf den Bogen ſpannt? Dazu deutlich erkennbar zwei oder gar drei Frauen unter den Jünglingen? Iſt eine Deutung durch eine literariſche Quelle möglich? oder ſoll man mit Frey nur das ſchöne Motiv des Wettlaufs in der griechiſchen Paläſtra ſehen, das Michelangelo aus geiſtiger Schau zur Form gezwungen hat? Der Satyr iſt das Symbol wilder Begierden, er bereitet die Waffen, treibt an. Die Putti neben dem geleerten Kylix entfachen das Feuer der Leidenſchaft. So raſt die Schar dahin –, nicht nur Läufer, denn die letzte weibliche Geſtalt iſt eine Schwebefigur. Damit wird der ganze Vorgang aus der Realität zur Viſion erhoben. Die ſchlafende Liebe, zarteſte Empfindung, wird überrannt. Da prallt die Schar gegen eine unſichtbare Barriere. Nur die Pfeile ſauſen hinaus gegen die Herme, das Symbol der im Boden wurzelnden Unerſchütterlichkeit, der Atarraxia. Man erkennt, wie Michelangelo nachträglich mit wenigen Strichen den Schild vor die Herme zeichnete, in dem die Pfeile ſtecken bleiben, andere Pfeile im Körper der Herme

verwiſchte: der in ſeiner Auswirkung ſo deutlich ſpürbare Schutz, den die Atarraxia dem antiken Stoiker bot. Im Stich des Beatrizet treffen die Herme ſelbſt keine Pfeile.

Iſt das nicht die Stimmung, die Michelangelo zwar nicht beſaß, zu der er ſich aber zwingen mußte, als er nach ſeiner dämonischen Flucht wenige Wochen ſpäter doch wieder in das vom Feind bedrohte Florenz zurückkehrte? Sich zur Stärkung ſtellte er dies Symbol hin.

53. HERKULESTATEN. (T. 536/F. 7) Rötel. 0,271×0,42. Windsor, Royal Library. Die Beiſchrift links oben lautet:

questo e il secõdo leone ch. ercole amazzã.

Kämpfe und Siege des gewaltigen Halbgottes! Frey fragt, wo denn der erſte Löwe ſei? Diesmal kannte Michelangelo die antike Mythologie beſſer als der Gelehrte unſerer Zeit. Vor dem nemeiſchen Löwen tötete Herkules den kithaironiſchen Löwen und kleidete ſich in deſſen Fell. Nach Berenſon iſt das Blatt kurz vor den Cavalieri-Zeichnungen entſtanden, nach Thode und Frey erſt in dieſer Zeit, alſo 1532–33.

Mir ſcheint, daß dieſe drei Herkulestaten ähnlichen Gedankengängen wie die Zeichnung 52 entſprungen ſind. Mit gewaltiger Kraft ſiegt der Held über ſeine Feinde. Auch die Anknüpfung an die Herkules-Skulptur für die Piazza della Signoria (Zeichnung 43) iſt zu bemerken. Ich datiere daher auch hier 1529–30.

54. TITYOS VOM ADLER ZERFLEISCHT. (T. 540/F. 6.) Schwarze Kreide. 0,19×0,33. Windsor, Royal Library.

Dieſe Zeichnung und eine zweite des Ganymed (Zeichnung 88, Kopie) ſind Michelangelos jugendlichem Freund in Rom, Tommaſo Cavalieri, zum Geſchenk gemacht. Cavalieri bedankt ſich dafür in einem Brief vom 1. Januar 1533. Symboliſch gedacht ſtellt ſie die ſeeliſchen Qualen dar, die Michelangelo fern von Cavalieri in Sehnſucht erleidet. Beatrizet hat das Blatt mit reicherer landſchaftlicher Ausſchmückung geſtochen.

55. STURZ DES PHAETON (erſte Faſſung). (T. 363/F. 57.) Schwarze Kreide. 0,311×0,215. London, British Museum. Die faſt unleſerliche Beiſchrift Michelangelos hat Frey gedeutet: Michelangelo bittet, ſeinem Diener Urbino, den er mit dem Blatt zu Cavalieri ſendet, zu ſagen, ob die Skizze (scizzo) Cavalieri gefiele, um ſie entweder zu vollenden oder einen anderen Entwurf zu machen.

Michelangelo war Herbſt 1532 bis Mitte Juni 1533 in Rom, damals alſo iſt die Skizze entſtanden. Die Beiſchrift beſtimmt ſie als erſten Entwurf einer Idee, die vielleicht von Cavalieri ſtammt. Sie ſteht am Anfang der Reihe (wobei ich das von Thode als noch früher angeſprochene Blatt der Teyler-Sammlung in Haarlem beiſeite laſſe).

Zeus auf dem Adler wirft den Verderben bringenden Blitzſtrahl gegen den Sohn des Helios. Die Sonnenroſſe ſtürzen im Knäul, Phaeton wird hinabgeſchleudert in den Fluß Eridanus, der antikiſch perſonifiziert wie die Fiumi der Cappella Medicea dargeſtellt iſt. Am Fluß ſtehen entſetzt und klagend die Schwestern des Phaeton, die Heliaden oder Elektriden, die der Sage nach unbeweglich in ihrer Trauer verharrend in Pappeln verwandelt wurden. Ihre Tränen erſtarrten zu Bernſtein. Bernini hat dies Blatt vielleicht gekannt, als er ſeine Daphne ſchuf. Hinten der in einen Schwan verzauberte Kyknos, der Freund Phaetons. Michelangelo ließ die Verwandlung der Schweſtern, der Sage widerſprechend, im Augenblick des Sturzes geſchehen. Möglich, daß Cavalieri auf diesen Fehler hinwies. Durch den ſtürzenden Phaeton wird die Kompoſition zur Kurve gerundet.

Rubens hat die Skizze Michelangelos gekannt. Sein Entwurf des ſtürzenden Phaeton im Musée Royal zu Antwerpen (Abb. 9; 0,28×0,275) knüpft an die Skizze an. Fast ſtill wirkt Michelangelos Kompoſition neben dieſem Knäul barocker Bewegung, das mit wenig andeutenden Strichen in die Unendlichkeit des Himmels geworfen iſt. Ausgeführt wurde der Rubensſche Entwurf 1636 zugleich mit anderen Bildern für die Torre de la Parada, ein Jagdſchlößchen der ſpaniſchen Könige bei Madrid.

56. STURZ DES PHAETON (andere Faſſung). (T. 542/F. 58.) Schwarze Kreide. 0,414×0,238. Windsor, Royal Library.

Zeus iſt größer gezeichnet. Jetzt knäulen ſich die Sonnenpferde und ihr Lenker. Wieder iſt Eridanus der unbeteiligte Flußgott, ein Putto (Nebenflüßchen?) trägt ihm eine Urne zu. Der Schwan ſchmiegt ſich erſchreckt an die mittlere der Heliaden, die die Motive der Zeichnung 55 in leicht veränderter Bewegung und Anſicht wiederholen.

Das Blatt gilt allgemein als letzte Faſſung des Themas um 1533, zumal Beatrizet nach ihm ſeinen Stich arbeitete mit der Beiſchrift: MICH. ANG. INV. N. BEATRIZET LOTAR. RESTITUIT. Man müßte dann annehmen, daß Michel-

angelo die ſehr veränderte Faſſung 57 wieder verworfen habe, um zur erſten Idee zurückzukehren. Ich bin anderer Anſicht. Dieſe Zeichnung iſt die folgerichtige Entwicklung von 55, dagegen läßt ſich 57 nicht ohne weiteres einreihen und geht in Kompoſition und Ausdruck beſondere Wege.

Auf der Rückſeite befindet ſich die Zeichnung einer Frau mit leicht ſkizziertem Oberkörper und durchgearbeiteterem Kopf (Zeichnung 58). So wird das Blatt kaum das dem Cavalieri geſchenkte ſein.

57. STURZ DES PHAETON (dritte Faſſung). (T. 518/F. 75.) Lapis und ſchwarze Kreide. 0,394×0,255. Venedig, Accademia.

Nach Thode und Frey iſt dieſes ſchlecht erhaltene Blatt vor der Windsor-Zeichnung entſtanden. Ich ſehe in ihm eine Skizze, die Michelangelo für ſich machte, nachdem Cavalieri ſeine Zeichnung erhalten hatte. Anſtatt der Knäulung jetzt eine faſt architektoniſche Bindung der ſtürzenden Gruppe. In der Gruppe der Jammernden – auch Eridanus iſt aus ſeiner Gleichgültigkeit aufgeſchreckt und ringt in mächtiger Gebärde die Arme – ebenfalls dieſe Bindung und Anordnung um eine Mitte. Bei den Heliaden taucht als neues Motiv die Gebeugte auf, die die Hände über den Knien preſſend faltet. Die ſkizzenhafte Behandlung dieſer Gruppe iſt ähnlich wie auf Zeichnung 64 für das Jüngſte Gericht. Entſtehungszeit 1533–34.

58. FRAUENPORTRÄT ALS VERITAS. (T. 542, bei Frey unter 58 nur erwähnt.) Rötel, nicht ſchwarze Kreide. Rückſeite von Zeichnung 56.

Berenſon beſtritt die Echtheit, die Frey und Thode rückhaltlos anerkennen. Ich bin ihrer Meinung. Lehrreich iſt der Vergleich mit Zeichnung 29, hier bei ähnlichem Modell die ganz groß geſehenen Formen. Entſtanden wie die Phaeton-Zeichnung 1533.

59. DER TRAUM. (T. 520, beſprochen außerdem T. 441 und F. 157.) Schwarze Kreide. 0,397×0,277. Weimar, Privatbeſitz des Großherzoglichen Hauſes.

Vaſari berichtet von dem „sogno“, der allegorienreichen Darſtellung. Thode verteidigt gegen Frey die Echtheit dieſes Blattes. Da es mir nicht gelang, das Blatt zu Geſicht zu bekommen, muß ich die Echtheitsfrage offen laſſen.

Ein Kaſten voller Traummasken, auf ihm ein Jüngling gelagert in der Haltung der Tageszeiten der Cappella Medicea, gelehnt gegen eine Erdkugel. Eine geflügelte Geſtalt vom Himmel herabwirbelnd bläſt ihm zu. Rings im Wolkendämmer verſchwindende Traumgeſichte der Laſter (von rechts nach

links): ſchlafender Mann und ſchlafende Frau (Trägheit), Gruppe von fünf Kämpfenden (Gewalttat), Hände mit einem Geldbeutel (Geiz), darunter leicht angedeutet ein Mann, der in üblicher italieniſcher Gebärde ſich auf den Finger beißt (Zorn), drei Liebespaare und einige Köpfe (Wolluſt), Mann mit einem Krug, Mann an einem Tiſch, hockender Mann mit Bratſpieß (Völlerei). Das Ganze vielleicht deutbar als Berufung des Jünglings durch den Genius und ſo aus der Stimmung der Cavalieri-Zeit um 1532–33 erklärbar, in der auch dieſes Blatt entſtanden ſein wird.
Das Blatt wurde geſtochen mit der Beiſchrift: „MICHAEL ANGELUS IN. VEN. *Ant. Sal. ex.*“ und einigen Veränderungen. So iſt die Gruppe der Wollüſtigen durch einen mächtigen Phallus mit Scrotum charakteriſiert.
Dieſer Jüngling und der Ganymed (Zeichnung 88) ſind verwandt auf dem Bild des Gio. Battista Franco, Battaglia di Montemurlo, von 1537 (Florenz, Palazzo Pitti Nr. 144).

JÜNGSTES GERICHT UND TEMPELREINIGUNG

60. CHRISTUS MIT SELIGEN UND VERDAMMTEN. (T. 57/F. 20.) Lapis, mit einigen Federkorrekturen. 0,414×0,30. Florenz, Casa Buonarroti.
Frey weiſt darauf hin, daß bei dieſem frühen Kompoſitionsentwurf Michelangelo noch mit der Erhaltung ſeiner älteren Fresken in den beiden Lünetten der Wand rechnete, denn die Gruppierung ſchließt nach oben im Bogen ab. Chriſtus ſitzt, mit der Rechten Verdammung ſchleudernd, auf einer Wolkenbank. Maria als Fürbitterin naht ihm ſchwebend. Zu beiden Seiten die Scharen der Seligen aufſteigend und ſich emporhelfend. Unter den leicht angedeuteten Poſaunenengeln zu Füßen Chriſti der verzweifelte Kampf der Verdammten, die von Teufeln zum Höllenrachen geriſſen werden. Links in der Ecke die Auferſtehung des Fleiſches.
Verſchiedene Motive, die im Fresko (Abb. 5) endgültig Form gefunden haben, erſcheinen hier in erſter Faſſung. So links von Chriſtus das wiedervereinte Paar (im Fresko oben rechts), der Aufſteigende mit der Bruſtbinde, der Hochziehende rechts von Chriſtus, der Emporverlangende mit den Armen überm Haupt, der vom Rücken geſehene Emporkletternde (mitten links). Auch die Figur des Flehenden unten links findet ſich klein an gleicher Stelle im Fresko

wieder. Die Gruppe der Verdammten iſt ſpäter durch das Charon-Motiv gänzlich verändert. Entſtehung 1534.

61. VERDAMMENDER CHRISTUS. (T. 53.) Schwarze Kreide. 0,38× 0,252. Links ein Flicken im Papier. Florenz, Casa Buonarroti.

Thode ſchreibt: „Auf den erſten Blick möchte man glauben, eine Skizze für den Chriſtus des Jüngſten Gerichts zu ſehen. Dieſe Annahme hat aber ſchon Steinmann widerlegt.“ So ganz ſcheint Thode nicht überzeugt, denn er findet, Michelangelo müſſe dann vorübergehend den Gedanken gehabt haben, den auferstehenden Chriſtum auf einer Wolke ſitzend zu entrücken.

Michelangelo hat zuerſt einen Akt in Schrittſtellung gezeichnet. Dann korrigierte er den Halbſitzenden mit hochgezogenem linken Knie. Ein Sitzender iſt kein Auferſtehender, der Gedanke der Entrückung auf einer Wolke wäre abſonderlich. Dazu kommt, daß dieſe Figur niederſieht, die rechte Hand aufſtützt und mit dem linken Arm eine ſchleudernde Bewegung macht. Spiegelbildlich iſt dieſes Motiv wiederholt auf dem eingeklebten Blatt der Zeichnung 44. Ich beziehe die kleinen Skizzen ebenfalls auf den verdammenden Chriſtus (vgl. Text zu Zeichnung 44), der geſamte Bewegungsimpetus geht von oben nach unten. Doch ſehe ſelbſtverſtändlich auch ich, daß das Motiv für den Chriſtus der Tempelreinigung übernommen wurde.

62. VERDAMMENDER CHRISTUS (andere Fassung). (T. 58.) Lapis. 0,33×0,197. Florenz, Casa Buonarroti.

Wieder will Thode hier einen auferſtehenden Chriſtus erkennen, „das eine Mal in etwas geſpreizter Stellung ſitzend, das andere ſtehend ſchwebend“. Berenſon, der die Zeichnung anzweifelt, ſpricht von einer Variation des Chriſtus im Jüngſten Gericht.

Das Blatt iſt im Motiv und technisch mit der vorhergehenden Zeichnung eng verwandt. Zunächſt war ein herabſchreitender Akt ſkizziert, dann korrigierte Michelangelo den Sitzenden mit höhergezogenem linken Bein. Jetzt iſt die rechte Hand (zurückweiſend oder ſchützend?) ausgeſtreckt, der linke Arm war zunächst über dem Haupt erhoben, wurde dann ſtärker aufgerichtet. Der Blick geht nach unten.

Zeichnung 61 und 62 ſind erſte Verſuche Michelangelos, die Geſtalt Chriſti, des verdammenden Weltenrichters, zu faſſen. Mit der erſten Zeichnung knüpft er ſpiegelbildlich an den Zeus der Phaeton-Skizze 55 an, die Beinſtellung wird

ſehr ähnlich nochmals auf Zeichnung 63 wiederholt. Er hat geſchwankt, ob er den ſchreitenden oder den halbſitzenden Chriſtum wählen ſollte. Beide Skizzen ſind 1534 kurz vor Zeichnung 60 entſtanden, die das Sitzmotiv von 61 übernimmt, dann aber die entſcheidende Vertauſchung der Arme bringt.

63. CHRISTUS UND MARIA, GRUPPE DER MÄRTYRER UND SELIGEN. (T. 235/F. 100.) Lapis. 0,193×286. Florenz, Uffizi.

Die beiden Hauptfiguren knüpfen an Zeichnung 60 an. Neu iſt das Motiv der kämpfenden und rächenden Märtyrer. Von dieſen iſt der zweite links (Laurentius mit dem Roſt?) im Fresko am Rand oben rechts verwandt. Der ſich über die Wolke Vorneigende kehrt in anderm Zuſammenhang auf dem Fresko mitten links am Rand wieder. Im Hintergrund das ſich umarmende Paar, das auf dem Fresko an gleicher Stelle erſcheint. Um 1534.

64. MÄRTYRER UND VERDAMMTE. (T. 364/F. 79.) Die erſten verwiſchten Skizzen in ſchwarzer Kreide, dann Lapis, ſchließlich Verſtärkungen in ſchwarzer Kreide. 0,382×0,248. London, British Museum.

Die Skizzen des Blattes, in verſchiedenen Anſätzen kurz hintereinander entſtanden, gehören zu den beſten, die von Michelangelo erhalten ſind. Der Reichtum an Vorſtellungen iſt ein eminenter, Rubens iſt hier in jeder Richtung vorweggenommen – gleichzeitig aber ſpürt man an der Stetigkeit einzelner Motive „die Feſſelung Michelangelos an die menſchlich übermenſchliche Geſtalt“, von der ich in der Einleitung ſprach.

Zunächſt zeichnete Michelangelo einige größere Studien mit ſchwarzer Kreide: den Sitzenden ohne Haupt, in dem ich die erſte ſpiegelbildliche Darſtellung des Laurentius erkenne (im Fresko links zu Füßen Chriſti); dann, nach Umdrehung des Blattes, die kleinere ſtehende Figur, die nach der Seite ſehend ihre rechte Hand zum Haupt erhebt. Darauf drehte Michelangelo das Blatt erneut und zeichnete nun in weichem Lapis. Zuerst ganz oben links den männlichen Oberkörper (im Fresko einer der drängenden Seligen rechts hinter Chriſto). Dann die Trägergruppe, die ich auf die Verdammten beziehe und für die noch eine beſondere Studie erhalten iſt (Zeichnung 65). Darunter in der Blattmitte die figurenreiche Gruppe der abwehrenden Märtyrer und der Engel im Kampf mit den Verdammten. Dieſe Gruppe iſt mit nicht allzugroßen Abänderungen in das Fresko übernommen worden, wo ſie ſich nach Gruppierung und Maßſtab deutlich ausſondert. Daneben am linken Blattrand und in

der Ecke unten links zwei Einzelfigürchen dieſer großen Gruppe, die zweite nicht, wie Thode meinte, einen Klimmenden, ſondern einen wirbelig Stürzenden darſtellend, für den ich ein beſonderes Studienblatt (Zeichnung 67) beibringe. Zum dritten Male benutzt Michelangelo das Blatt, mit härterem Lapis zeichnend. Es entſtehen die Rapidſkizzen am rechten Rand. Deutlich eine zuſammengebeugte Figur mit den Armen überm Haupt: das iſt der wirbelig Stürzende von vorn, den man unter Umdrehung des Blattes anſehen muß; er iſt ins Fresko für die Gruppe des Engelkampfes übernommen. Dann eine Halbfigur, mit der linken Hand das Geſicht deckend. Ähnliche Motive des Grauens auf dem Fresko unter den Verdammten: der von den anhängenden Engeln nach unten Gezogene, die aus der Barke Gejagten. Nur noch eine Ecke unten rechts blieb auf dem Blatt frei. Michelangelo nutzte auch dieſe, drehte das Blatt und ſkizzierte den zerrenden Teufel, der auch im Fresko ganz unten rechts erſcheint.

Die Skizze, die dem ausgeführten Fresko näher ſteht als die Entwürfe Zeichnung 60 und 63, dürfte 1534–35 entſtanden ſein.

65. TRÄGERGRUPPE. (T. 473.) Rötel. 0,29×0,18. Paris, Louvre.

Auf der Rückſeite des Blattes ein nicht verwerteter Entwurf für eine Sybille der Sixtina-Decke, alſo von 1508–10. Dies verleitete Steinmann, dem Thode mit einem „vielleicht" zuſtimmt, in der Trägergruppe eine Studie zum Sintflutfresko der Decke zu ſehen. Sie wäre dann verworfen und nicht benutzt worden. Eine ſolche Beſtimmung ſcheint erklärlich, wenn man nur nach dem Motiv, nicht nach dem Stil der Zeichnung fragt. Dieſer iſt um 1508 unmöglich, Blätter wie Zeichnung 37 und 48 leiten zu ihm über, erſt zur Zeit des Jüngſten Gerichts iſt er ausgebildet (Zeichnung 61). Zudem iſt der voranſchreitende Träger ähnlich auf Zeichnung 64 oben links wiedergegeben bei auffallender Übereinſtimmung techniſcher Einzelheiten. Sicher ſollte die Gruppe für den Höllenſturz der Verdammten verwandt werden. Der ſchleppende Teufel im Fresko rechts neben den Poſaunenengeln ſtellt die endgültige Faſſung des Motivs dar. Michelangelo hat alſo das Blatt zweimal benutzt zu ganz verſchiedenen Zeiten, das letzte Mal 1534–35.

66. STUDIENKOPF FÜR EINEN SELIGEN. (T. 358/F. 274.) Schwarze Kreide, ſtark verrieben. Das Blatt iſt zurechtgeſtutzt. 0,385×0,243. London, British Museum.

Das Blatt wird allgemein für eine Studie zum Bartholomäus im Jüngſten Gericht gehalten, Thode bezieht es auf den Moſes. Frey findet, daß die Technik von der des Michelangelo „grundverſchieden“ ſei und beſtreitet gegenüber Thode die Echtheit des Blattes. Thode entgegnet ſcharf, bringt aber auch jetzt noch keine genügenden Beweiſe. Berenſon und Steinmann bezweifeln ebenfalls die Autorſchaft Michelangelos.

Das Blatt iſt etwas verrieben und zeigt einige Auffrischungen von ſpäterer Hand. Das iſt zu berückſichtigen. Trotzdem ſpricht gerade die Technik für Michelangelo. Der Vergleich mit Zeichnung 65 müßte überzeugen. Alles, was Frey anmerkt, iſt beiden Blättern gemeinſam: das Modellieren auf hell und dunkel, die härteren (Linien-) Akzente auf weicherer Schraffierung, die wenig beſtimmten Konturen. Der Kopf ſelbſt kann weder auf Bartholomäus noch auf Moſes bezogen werden, beides ſind faſt reine Profilköpfe. Er iſt eine Studie für den ſtaunend nach vorn ſchreitenden Seligen, der in der Öffnung der Märtyrergruppe erſcheint. – Auf der Blattrückſeite ebenfalls flüchtige Skizzen zum Jüngſten Gericht. Entſtanden 1534–35.

67. AKTSTUDIEN EINER SITZENDEN FRAU. (T. 531.) Lapis (nach Thode Silberſtift–?). 0,173 × 0,198. Wien, Albertina. Die Beiſchrift in Tinte von anderer Hand lautet:

Micaelis Angeli manu Anno aetatis suae Lxxxvij. Roma 1560. xxvij Martij.

Eine weitere Beiſchrift darunter in Lapis:

adi 17 di febbraio a hore 23 auso (a uso) fiorentino ... alla ... el Anno 1562.

Thode ſagt über dieſe hochintereſſante Zeichnung nur: „Die Richtigkeit der Daten ſteht dahin. Auch iſt eine Beziehung zu einem Werk des Meiſters nicht feſtzuſtellen.“

Das Blatt kennzeichnet ſich als Geſchenk Michelangelos an einen Verehrer. Dieſer notierte auf dem ſpäter beſchnittenen Blatt, daß es von Michelangelo eigenhändig gezeichnet ſei, (ich ergänze:) „ihm geſchenkt“, als dieſer 87 Jahre alt war, am 27. März 1560. Die Notiz beſtimmt keinesfalls die Entſtehungszeit der Zeichnung. Auch irrte der Schreiber, denn Michelangelo war damals erſt 85 Jahre alt. Beziehungen zu einem Werk des Meiſters ſind ganz deutlich: die Skizzen ſind Atelierſtudien nach dem lebenden Modell, zurechtgeſetzt mit Kiſſen und Decken, die für eine ſtürzende Verdammte im Jüngſten Gericht

dienen ſollten. Das Motiv kommt ähnlich auf Zeichnung 64 unten links vor, ſpiegelbildlich auf einem Blättchen des British Museum (T. 332/F. 279a), das allgemein als Studie zum Jüngſten Gericht gilt. Intereſſant iſt, wie Michelangelo die ausgeführte erſte Studie ſkizzierend abbreviert, bis ſchließlich in der letzten vierten Skizze links jene zarten Kurvenkonturen wie auf Zeichnung 64 erſcheinen.

Die zweite und dritte Skizze rechts ſind in der flirrigen Technik gegeben, die ſich gegen 1540 auszubilden beginnt und die auch in einigen anderen Zeichnungen zum Jüngſten Gericht (T. 332/F. 279a und T. 444/F. 280b) bemerkbar wird. Es iſt der typiſche Altersſtil, wie er in Zeichnungen aller großen Meiſter um ihr 65. Lebensjahr herum auftritt.

68. AKTSTUDIEN FÜR DIE ENGEL MIT DEN LEIDENSWERKZEUGEN. (T. 327/F. 278.) Lapis und ſchwarze Kreide. 0,403×0,268. London, British Museum.

Frey will im Gegenſatz zu Steinmann und Thode in dieſem Blatt, das auch auf der Rückſeite ähnliche Studien für die Engelgruppe neben der Säule in der rechten Lünette zeigt, nur Schülerarbeit nach verlorenen Originalen Michelangelos ſehen. Ich gebe zu, daß die Technik auf den erſten Blick befremdet, beſonders wenn man an Darſtellungen wie auf Zeichnung 65 denkt. Hier wird faſt peinlich mit einzelnen Strichlagen modelliert, Konturen wie die des linken Unterſchenkels ſind hart. Doch finden ſich andererſeits viele Eigenarten der Skizziertechnik Michelangelos gerade dieſer Zeit: die rollenden Kurven der linken Hand und des rechten Armes der Aktfigur (Zeichnung 64 oben links), die wundervolle Modellierung des rechten Armes oben rechts (Rückenakt auf Zeichnung 67), die parallelen Strichlagen der Figur mit gekreuzten Armen. Michelangelo greift hier in dem Wunſch, anatomiſch zu präparieren, auf ältere Techniken zurück (Zeichnung 32, 51, 58). Es iſt die detaillierende Art gegenüber der abbrevierenden Technik von Zeichnung 61. Ähnliche Studien in Oxford, Ashmolean Museum.

69. CHRISTUS VERTREIBT DIE WECHSLER. (T. 322/F. 255.) Lapis mit Überzeichnung in ſchwarzer Kreide. Auf ſechs zuſammengeklebten Papierſtücken. 0,172×0,368. London, British Museum.

Für dies Thema haben ſich mehrere Kompoſitionsſtudien Michelangelos erhalten, in denen mit einer Ausnahme Chriſtus ſtets in gleicher Haltung gegeben

iſt, auch die Gruppen der Wechsler nicht ſehr variieren. Frey gibt an, daß dies Thema um 1540 Michelangelo beſchäftigt habe. Den Skizzen nach zu urteilen ſcheint es ſeine Geſtaltungskraft nicht vielfältig bewegt zu haben.
Leicht erkennbar die Entwicklung des Bildgedankens aus der Darſtellung des Jüngſten Gerichts: der verdammende Chriſtus durchſchreitet die wie Kornähren zur Seite gewehten Wechsler. Stiliſtiſch gehört das Blatt in die Zeit gegen 1540, dieſe raſchelnde Strichführung findet ſich auf Zeichnung 67 in erſten Andeutungen. Marcello Venuſti hat nach der Zeichnung ſein Gemälde in der National Gallery zu London geſchaffen, das in den vierziger Jahren entſtanden ſein dürfte.

CHRISTUS UND MARIA.

70. DER TOTE CHRISTUS VON MARIA GESTÜTZT. (T. 522.) Rötel. 0,412×0,237. Wien, Albertina.
Das Blatt iſt aus anderen Gedanken und Empfindungen entſtanden als die allegoriſchen und mythologiſchen Blätter der Cavalieri-Zeit. Man darf in dieſem Thema, das auch den Greis noch beſchäftigte (Zeichnung 80), die Auswirkung des Verkehrs mit Vittoria Colonna erkennen, die mit liebendem Herzen den nun Sechzigjährigen auf das Erlöſungswerk Chriſti hinwies.
71. GRUPPE DER FRAUEN UNTER DEM KREUZ. (T. 326/F. 258.) Schwarze verriebene Kreide, nach Frey weiche Lapis. 0,21×0,142. London, British Museum.
Frey hat gewiſſe Bedenken gegen die Echtheit des Blattes, das er um 1538–40 datiert, lehnt es aber nicht rundweg ab. Thode bringt es in Beziehung zu der Zeichnung einer Kreuzabnahme in Haarlem (Zeichnung 89), die ich jedoch nicht als Arbeit Michelangelos anzuerkennen vermag, wenn ſie auch von ihm abhängig iſt.
Dieſe Zeichnung iſt eine Studie für die Kreuzigung, die uns aus einem Stuckrelief in der Casa Buonarroti zu Florenz (Abbildung 8, 0,38×0,245) bekannt iſt. Nach meinen Unterſuchungen iſt dieſes Stuckrelief ein Abguß eines etwas verriebenen und geſprungenen – auf dem Abguß entſtanden hier Nähte! – Wachsreliefs, eines Bozzetto, der von Michelangelo gearbeitet iſt und in ſeiner Kompoſitionsart und Einzelbehandlung, wie den Gewandfalten, auf den Ausgang der vierziger Jahre weiſt. Auch der Stil der Zeichnung gehört in

dieſe Zeit: die raſchelnde Strichführung wird flirrig, zugleich aber treten die gebundeneren Formen, die durchlaufenden Gewandfalten auf. Technisch reiht ſich das Blatt zwiſchen Zeichnung 69 und 77 ein.

72. CHRISTUS AM KREUZ, ZU SEITEN MARIA UND JOHANNES. (T. 547/F. 129). Lapis, am Chriſtus ſpätere Retouchen in ſchwarzer Kreide, ſehr verwiſcht und fleckig. 0,403×0,219. Windsor, Royal Library.

73. GLEICHE DARSTELLUNG, andere Faſſung. (T. 548/F. 130). Lapis, ſpätere Retouchen am Chriſtus in ſchwarzer Kreide. 0,381×0,209. Windsor, Royal Library.

74. GLEICHE DARSTELLUNG, dritte Faſſung. (T. 471.) Lapis und ſchwarze Kreide. Paris, Louvre.

75. GLEICHE DARSTELLUNG, vierte Faſſung. (T. 357/F. 128.) Schwarze Kreide, Chriſtus ganz verwiſcht. 0,413×0,278. London, British Museum.

Die vier Entwürfe, nicht die einzigen zu dieſem Thema, gehören eng zuſammen. Nach Thode iſt Zeichnung 74 ein „ſpät anzuſetzender Entwurf". Freys Datierung ſchwankt zwiſchen 1538–44. Er weiſt darauf hin, daß Michelangelo für Vittoria Colonna einen Crucifixum gezeichnet habe, ohne nun, wie Panofsky, den Zuſammenhang dieſer Blätter mit der Colonna-Zeichnung zu behaupten.

Wie Thode komme ich aus ſtiliſtiſchen Erwägungen zu einer beträchtlich ſpäteren Entſtehungszeit. Der Johannes mit den gekreuzten Armen auf Zeichnung 72, die Maria auf Zeichnung 75 zeigen ſchon die Strichführung des alten Michelangelo, wie ſie dann in den ſpäteſten Blättern (Zeichnung 79 bis 81) zum Äußerſten geſteigert iſt. Die von Frey nicht abgebildete Louvrezeichnung 74 iſt in der Technik und in der ſchwerfaltigen Gewandbehandlung der Kreuzabnahme (Zeichnung 76) ſo verwandt, daß ſie zur gleichen Zeit entſtanden ſein muß, alſo um 1550.

Über die Reihenfolge der vorliegenden Blätter wird man vielfältig und im Grunde reſultatlos diskutieren können. Der edlen, feierlichen Auffaſſung nach ſcheint dem modernen Betrachter wohl Zeichnung 74 die reifſte zu ſein, dem Stil nach iſt Zeichnung 75 die ſpäteſte.

76. CHRISTI LEICHNAM WIRD ZUR ERDE GELASSEN. (T. 420/F. 150.) Rötel, ſtark verrieben. 0,373×0,28. Oxford, Ashmolean Museum.

Ich bringe dies Blatt, wie ein ähnliches in der Wiener Albertina (T. 521), mit

der Gruppe im Florentiner Dom zuſammen, die Michelangelo gegen 1550 begann. Berenſon und Wickhoff haben das Blatt dem Sebastiano del Piombo zugeſchrieben. Der müßte dann auch die im Stil verwandten Verkündigungsblätter (Zeichnung 77 und 78) gearbeitet haben, Venuſti aber nicht nach Michelangelo, ſondern nach Sebastiano ſein Bild in San Giovanni in Laterano gemalt haben. Mir ſcheint eine ſolche Konſtruktion nicht einleuchtend. Ich ſehe in dieſem wie in dem Wiener Blatt eine Originalzeichnung Michelangelos gegen 1550. Auch an der Florentiner Skulptur findet man ähnliche Faltenmotive wie auf der Zeichnung.

77. MARIA MIT DEM FLIEGENDEN ENGEL. (T. 362/F. 259.) Verwiſchte ſchwarze Kreide. 0,28×0,191.) London, British Museum.

Maria lehnt ſitzend an einem Pult, der Engel fliegt von hinten links gegen ſie. Frey vermag ſich über die Echtheit des Blattes nicht zu entſcheiden und beläßt es bei einem non liquet. Thode tritt für die Echtheit ein und ſetzt es in die ſpäteſte Zeit, während Frey die wenig ſpäter entſtandene Variation gegen 1550 datiert.

Die Zeichnung ſteht in ſtiliſtiſchem Zuſammenhang mit der Kreuzabnahme in Oxford (Zeichnung 76). Charakteriſtiſch iſt die Gewandbehandlung, das Tuch klebt ſich teigig an und bildet lang durchziehende Röhrenfalten. Damit rechtfertigt ſich das von Frey vorgeſchlagene Datum.

Auf der Rückſeite befindet ſich, ſtark beſchnitten, die Darſtellung eines ſchreitenden Verkündigungsengels, nackt gezeichnet. Er gehört zur folgenden Zeichnung.

78. MARIA AM BETPULT. (T. 340/F. 190.) Verwiſchte ſchwarze Kreide. 0,347×0,223. London, British Museum.

Das Blatt iſt rechts beſchnitten, ein Strichknäul über der linken Hand Mariae hält Thode für die Hand des Verkündigungsengels. Über die Echtheitsfrage ſind Thode und Frey gleicher Meinung wie bei Zeichnung 77. Der Engel auf der Rückſeite von Zeichnung 77 ergänzt die Kompoſition: er ſchreitet aus dem Hintergrund des Gemachs eilend auf Maria zu. Eine ähnliche Darſtellung hat ſpiegelbildlich im Abdruck Beatrizet geſtochen, hier ſteht Maria am Betpult, in ihrer Überraſchung leicht die Arme erhebend. Auf dem Stich lieſt man: M. ANGELUS INVENT/N BEATRICIUS LOTARINGUS INCIDIT ET FORMIS EXC. Die gleiche Zeichnung Michelangelos, die nach Vasari in den Beſitz des

Herzogs Cosimo de' Medici gelangte und jetzt verſchollen iſt, muß auch Marcello Venuſti gekannt haben, denn er führte danach ſein Gemälde in San Giovanni in Laterano zu Rom aus, das Querformat in ein Hochformat wandelnd (abgeb. bei Voß, Die Malerei der Spätrenaiſſance in Rom und Florenz, Berlin 1920, Seite 117). Das Bild wurde ihm von Tommaso Cavalieri in Auftrag gegeben, leider iſt nicht bekannt, wann dies geſchah. Venuſti, gegen 1515 geboren, ſtarb um 1580.

79. MARIA MIT DEM SCHWEBENDEN ENGEL. (T. 448/F. 140.) Schwarze Kreide, nach Frey Lapis. 0,22×0,20. Oxford, Ashmolean Museum.

Die Beiſchrift von der Hand Michelangelos bezieht ſich nach Frey auf eine Korreſpondenz zwiſchen Michelangelo und Cornelia, der Witwe ſeines Dieners Urbino, die ſeit 1556 in Caſteldurante wohnte.

Die Notiz ſcheint dem Strich nach gleichzeitig zu ſein, wodurch die Zeichnung gegen 1560 datiert wird. Sie zeigt die Technik der ſpäteſten Zeit – Michelangelo hatte die Achtzig überſchritten.

80. FÜNF STUDIEN FÜR EINE SKULPTUR. (T. 442/F. 239.) Schwarze Kreide, nach Frey weicher Lapis. 0,108×0,282. In der Mitte auseinandergeſchnitten. Oxford, Ashmolean Museum.

Die geſchloſſene Form dieſer fünf Kompoſitionen, zweimal der tote Chriſtus getragen von zwei Geſtalten rechts und links, dreimal von einer Geſtalt hinter ihm unter den Armen gefaßt, weiſt auf den Marmorblock. Michelangelo hat die Gruppe der zwei Perſonen, Chriſtus und Maria, in der Pietà Rondanini ausgeführt, die er ſich für ſein eigenes Grab dachte, doch bei ſeinem Tode unvollendet zurückließ. Noch im letzten Augenblick veränderte er die Anlage und formte jene Säule der Trauer, die wie eine Viſion ſchwebt (Abb. 7). Er iſt nicht einmal dazu gekommen, den urſprünglich vorhängenden rechten Arm Chriſti wegzuſchlagen. Die zweite Skizze von links nähert ſich am meiſten der erſten Anlage der Skulptur. Die Skizzen haben ihren Urſprung in der Zeichnung 70. Zu datieren ſind ſie Ende der ſechziger Jahre.

Frey beſtreitet die deutlichen Beziehungen zur Pietà Rondanini.

81. MARIA TRÄGT AUF DEN ARMEN DAS SIE KÜSSENDE KIND. (T. 305/F. 257.) Zarte, ſchwarze Kreide, nach Frey Lapis. 0,264×0,117. London, British Museum.

Frey und Thode, die ſteten Gegner, ſind ſich wenigſtens darin einig, daß das

Blatt in die Spätzeit gehört. Die Technik erinnert an die flimmernde Weichheit von Zeichnungen des alten Renoir. Die Form, ganz ſicher in der Vorſtellung, wird auf dem Papier von den Augen des Alters nur noch wie im Dämmer ertaſtet. Ihr entſpricht die ſchmelzende Zartheit des ſeeliſchen Ausdrucks dieſer im Werk Michelangelos einzigen Gebärde von Mutter und Kind. Auch hier ſchwebende, faſt entmaterialiſierte Geſchloſſenheit der Form wie in der Pietà Rondanini, mit der gleichzeitig dies Blatt entſtanden ſein dürfte: ein ſüßer Strahl der Sonne aus trauervollem Gewölk.

ZWEIFELHAFTE ZEICHNUNGEN

82. TANZENDER FAUN MIT KINDERN. (T. 468.) Rötel. 0,275×0,17. Paris, Louvre.
Thode ſetzt das Blatt in die Sixtinazeit. Demonts ebenfalls, verſieht es aber bezüglich ſeiner Echtheit mit einem Fragezeichen.
Eine Kopie des Blattes befindet ſich in Windsor. Auch bei dem Louvreblatt, das die Sammlerſignaturen von Coypel und Robert de Cotte trägt, halte ich leiſe Zweifel für berechtigt, da die ſkizzierten Partien ohne die ſuggeſtive Kraft der Rapidſkizzen Michelangelos manieriert erſcheinen. Andererſeits iſt die Technik der ſeinen ſehr verwandt, nicht jedoch „Sixtinazeit", ſondern Ende der zwanziger Jahre. Man vergleiche Zeichnung 36, 37 und 43.
83. STUDIE DES LAURENTIUS IM JÜNGSTEN GERICHT. (T. 261.) Schwarze Kreide. 0,243×0,183. Haarlem, Muſeum Teyler.
Steinmann und Thode äußern keine Zweifel an der Echtheit des Blattes.
Die Aktzeichnung entſpricht genau dem ausgeführten Laurentius im Fresko des Jüngſten Gerichts. Das auf dem Fresko hinter der Wolke verſchwindende rechte Bein, ebenſo die umgebogenen und nicht ſichtbaren Finger ſind auch in der Studie nicht gezeichnet – das iſt verdächtig. Für die Echtheit dieſes Blattes der Teyler-Sammlung (vgl. Text zur Zeichnung 84 und 85) ließe ſich die Technik anführen, die in Zeichnung 65 und 68 manches Verwandte hat. Die Konturen erſcheinen infolge Verreibung der Zeichnung unſicher, der Torſo iſt nachträglich mit einigen derben Strichen korrigiert.

84. LAUFENDER MIT LANZE. (T. 254.) Fette, ſchwarze Kreide. 0,397× 0,253. Ecken oben angeſetzt, Ölflecken. Haarlem, Muſeum Teyler.

85. NACKTER, DER EINEM ANDEREN DEN PANZER UMSCHNALLT. (T. 253.) Fette ſchwarze Kreide. 0,405×0,261. Ecken oben angeſetzt, Ölflecken. Haarlem, Muſeum Teyler.

Wenn ich beide Zeichnungen als Kopien anſpreche, ſo bin ich der gegenteiligen Anſicht wie alle anderen Forſcher, nachdem F. van Marcuard 1901 in einem opulenten und beſtechenden Band die Zeichnungen des Teyler-Muſeums veröffentlicht hat. Thode ſpricht ſie emphatisch als „Studien von größter Macht und Herrlichkeit“ an.

Ich habe für meine Behauptung genügende Beweiſe in überzeugender Art zu erbringen. Im voraus jedoch möchte ich meine Anſicht über die Sammlung Teyler ausſprechen: ſie iſt eine Zuſammenſtellung von einigen echten Blättern, von Kopien und von Zeichnungen anderer Meiſter.

Angeblich war dieſe Sammlung zuerſt Eigentum der Chriſtina von Schweden, der Gönnerin des Giovanni Lorenzo Berninis, und die Blätter dürften im Auftrag der kunſtfreudigen Exkönigin zuſammengebracht ſein. Es wäre nicht das einzige Mal, daß ein ſolcher Auftraggeber, der unbedingt etwas haben wollte, das Opfer ſeiner Gläubigkeit und der Kritikloſigkeit ſeiner Einkäufer geworden iſt. In Rom blühte das Fälſcherhandwerk, Kopiſten auch von Handzeichnungen fanden ihren Erwerb. So berichtet Baglione in der Vita des Malers Bernardino Cesari, der 1615 ſtarb: „.. copiò alcuni disegni di Michelagnolo Buonarroti, che erano di Thomao del Cavaliero donatigli dall'istesso Michelagnolo ..“ Die Sammlung der Chriſtina gelangte dann in den Beſitz der Herzöge von Bracciano und wurde 1790 für die Teyler-Stiftung in Rom gekauft. (Pieter Teyler van der Hulst ſtarb 1778). Die Zeichnungen führten ein wenig beachtetes Daſein, bis ſie gewiſſermaßen neu entdeckt wurden. Frey veröffentlichte keine.

Die Zeichnungen 84 und 85 unterſcheiden ſich durch die gleitend weiche Konturführung, die Verwendung fetter Kreide, die wattig lockere Modellierung durchaus von der Zeichentechnik Michelangelos zur Zeit der Arbeit an der Cascina-Schlacht, aus deren Kompoſitionen ſie einzelne Figuren darſtellen. Vergleiche dafür Zeichnung 14 mit dem gleichen Akt und 13.

Der Hauptgrund aber gegen ihre Echtheit ist die Darstellung selbst: von dem Akt wird nur soviel in genauerer Modellierung gezeichnet, wie auf dem Karton selbst – der Kopie in Holkam Hall (Abb. 1) nach zu urteilen – zum Vorschein kam. Bei Zeichnung 84 Kopf, Torso, Oberschenkel und linkes, zurückgesetztes Bein, nicht aber die linke Hand und das linke Bein. Da der Akt von vornherein falsch auf das Blatt gestellt war, fehlte der Raum für den in Holkam Hall ausgezeichneten rechten Arm: der Kopist skizzierte da etwas hin, das nicht einmal an der Schulter sitzt und gab dann den richtigen Arm auf dem freien Raum oben rechts. Das Gleiche bei Zeichnung 85. Hier nur ausgeführt Torso, Oberschenkel und rechter Oberarm. Hände und Füße sind ebenso dürftig wie auf dem vorigen Blatt skizziert. Man vergleiche damit das sorgsam modellierte Bein auf Zeichnung 14, wo gerade im Gegensatz, auch bei der Figur des nach vorn Eilenden, jene Teile durchgearbeitet werden, die auf dem Karton verdeckt sind. Man wird doch nicht einwenden wollen, daß Michelangelo in unverständlicher Ökonomie nur studierte, was später auch zu sehen war. Grade er hat den Akt als organische Einheit aufgefaßt, in der jeder Teil durch das ganze Formmotiv bedingt war.

Noch ein letzter Grund. Ebensowenig wie diese Blätter stimmt Zeichnung 94 eines Ignudo der Decke der Cappella Sistina mit der Zeichentechnik Michelangelos um 1409–10 überein. Auch hier also eine Kopie des Aktes rechts über der Persica, wo der sich übende Kopist den rechten Arm aus Platzmangel links nachholte, und grade das Michelangelo besonders interessierende Muskelknäul am Oberarm nebensächlich behandelte. Der linke Arm ist im Fresko ganz beschattet; da zeichnete der Kopist die Modellierung unrichtig mit zaghaft schraffierenden Strichen. Alle drei Zeichnungen scheinen von gleicher Hand gefertigt.

Immerhin kommt den Zeichnungen 84 und 85 ein gewisser Wert zu. Sie reproduzieren Einzelheiten des Kartons, der in Florenz längere Zeit für Studienzwecke benutzt wurde. Sie beweisen zudem, wie mir scheint, daß die Holkam Hall Kopie recht genau die Mittelgruppe dieses Kartons wiedergibt.

86. ERMORDUNG DES HOLOFERNES. (T. 253.) Fette schwarze Kreide. Rückseite von Zeichnung 85.

Diese Skizze wird in Verbindung gebracht mit dem Judith-Fresko in der Ecke der Decke der Cappella Sistina. Dort ist die Szene zweigeteilt, nicht wie hier

dreigeteilt: in der Mitte der Tote, links Judith der Dienerin das Haupt gebend, rechts ängſtlich horchende Perſonen. Liegt hier eine erſte verworfene Skizze Michelangelos vor, deren Rückſeite dann der Kopiſt benutzte? Das erſcheint nach Zeit und Ort unmöglich. Unter den ſicher echten Zeichnungen Michelangelos kenne ich keine, die dieſer Technik vergleichbarer wäre, ſelbſt wenn ich die kleine Niſchenfigur auf Zeichnung 21 zum Vergleich heranziehe. Mich dünkt, ein Kopiſt hat hier den Entwurf Michelangelos variiert.

87. WEIBLICHES IDEALBILDNIS. (T. 206.) Lapis. 0,36×0,25. Florenz, Uffizi.

Nach Thode aus der Sixtinazeit. Er ſieht die Zeichnung als echt an, „was auch Wölfflin tut". Nein, Wölfflin ſchränkt in der „Klaſſiſchen Kunſt" (II. A. 1901) ſein früheres Urteil ein.

Dieſer groß aufgefaßte Kopf kommt noch einmal in Windsor vor. Schon Morelli beſtritt die Autorſchaft Michelangelos. Es ſcheint aber, daß ebenſo wie für einige andere Kopien hier ein verlorenes Original Michelangelos vorgelegen hat. Dem heroiſchen Stil nach geht das Blatt wie ein anderer Kopf in den Uffizi (T. 207) mit Zeichnung 58 zuſammen. Das Original dürfte in Rom, erſte Hälfte der dreißiger Jahre, entſtanden ſein.

88. GANYMED. (T. 539/F. 18.) Lapis. 0,192×0,26. Windsor, Royal Library.

Der Ganymed iſt gleichzeitig mit dem Tityos (Zeichnung 54) als Geſchenk für Cavalieri entſtanden. Verſchiedene Wiederholungen der Zeichnung ſind bekannt. Während das Exemplar in Windsor nur Ganymed und den Adler zeigt, ſieht man auf anderen Blättern noch die Landſchaft mit dem Hund, der dem entführten Herrn nachblickt. So auch die Stiche nach dieſem Blatt. Während Thode das Windsor-Blatt für echt hält, äußert Frey gewiſſe Bedenken.

Ich finde die Modellierung zu weichlich, auch fehlen die feſten Konturen, mit denen Michelangelo in dieſer Zeit die Aktzeichnung zuſammenzufaſſen pflegt. Der Kopf läßt den Manieriſten erkennen. Daß Cavalieri-Zeichnungen nach dem Tode Michelangelos kopiert wurden, iſt bei Zeichnung 85 erwähnt.

89. KREUZABNAHME. (T. 266.) Rötel. 0,275×0,191. Spätere Beiſchrift: *di michel Angelo bonar Roti.* Haarlem, Muſeum Teyler.

Auf der Rückſeite befinden ſich vier Köpfe, die auch Thode als Arbeiten eines Schülers anſieht, während er die Kreuzabnahme für einen Entwurf von der Hand Michelangelos hält.

Vergleicht man die Zeichnung mit dem Stucco (Abb. 8, Text zu Zeichnung 71), ſo iſt hier alles ſchlaffer, unbeſtimmter. Die kleinen Skizzen ſeitlich bekunden eine weſentlich andere Körperauffaſſung, zielen nicht ſo auf Struktur und Gelenke, wie Arbeiten Michangelos. Ich ſehe daher in dieſer Zeichnung die Schülerkopie eines Michelangelo-Entwurfs. Vielleicht trifft die Zuſchreibung Berenſons an Sebaſtiano del Piombo in dieſem Fall das Richtige.

ZEICHNUNGEN AUS DEM UMKREISE MICHELANGELOS

90. SITZENDER MÄNNLICHER AKT. (Von T. erwähnt: Kritiſche Unterſuchungen III, Seite 161/F. 17.) Rötel. 0,278 × 0,30. London, British Museum.
Thode lehnt Michelangelo als Urheber ab, Frey iſt nicht ganz ſicher, denkt an Andrea del Sarto, glaubt aber ſchließlich doch, daß das Blatt von Michelangelo und aus der Cavalieri-Zeit iſt.
Beachtet man beſonders die Modellierung der Unterſchenkel, der Hüftpartien, den linken Arm, ſo wird man raſch die Schwäche dieſer Zeichnung feſtſtellen. Die Pentimenti an Fuß und Rücken verraten den unſicheren Zeichner. Die Modellierung des Kopfes läßt an Andrea del Sarto denken, doch ſcheint ſelbſt für dieſen Maler das Blatt zu ſchwach.
91. FRAUENKOPF. Rötel. Oxford, Ashmolean Museum.
Dieſer Kopf iſt im Ausdruck einem Kopf wie Zeichnung 58 verwandt, wieder aber trennt ihn ein großer Abſtand von der ſtarken Formerfaſſung und dem feſten Formbau Michelangelos. Als Urheber erkenne ich Andrea del Sarto.
92. SITZENDER NACKTER MANN MIT FAUNSGESICHT. (T. 270.) Feder mit Lapisvorzeichnung. 0,209 × 0,231 des ganzen Blattes, von dem ich nur einen Teil abbilde (0,209 × 0,114). Haarlem, Muſeum Teyler.
Mit van Marcuard hielt auch Berenſon das Blatt für echt und ſetzte es in die Zeit des Kartons der Cascina-Schlacht. Thode bezweifelt die Echtheit. Derartig hingehauene Partien wie hier an Bauch und linkem Bein finden ſich weder in frühen noch in ſpäten eiligſten Skizzen Michelangelos (Zeichnung 65). Dieſer ſetzt dann wenige Akzente, immer aber an die wichtigſten Stellen: Bauchinſkriptionen, Leiſten, Knie.

93. LAZARUS DEM GRAB ENTSTEIGEND. (T. 330.) Rötel, die kleine Skizze unten ſchwarze Kreide. 0,251×0,119. London, British Museum.
Thode erkennt in dem Blatt den Entwurf Michelangelos für das große, jetzt in der National Gallery zu London befindliche Bild der Erweckung des Lazarus, das Sebaſtiano del Piombo 1519 malte. Wickhoff und Berenſon dagegen halten es für eine Zeichnung Sebaſtianos.
Mir ſcheint, mit Recht. Denn würde Michelangelo für ſeinen Parteigänger Sebaſtiano einen Entwurf zeichnen, ſo würde derſelbe kaum dieſe mühſamen viermal anſetzenden Verſuche für den linken Fuß zeigen. Man ſieht an dem Durchſtreichen, wie hier jemand nervös-ärgerlich etwas probierte. Die hintere Figur iſt im Maßſtab vergriffen. Dieſe Skizze ſtammt von Sebaſtiano, der dazu eine Anleihe bei dem Adam im Erſchaffungsbild der Cappella Sistina machte. Erſt dann griff Michelangelo ein und ſkizzierte das Motiv des Lazarus, der ſich von den Leichenbinden befreit. Danach fertigte dann Sebaſtiano ſein Bild, wo im Gegenſatz zu dieſer Zeichnung die Lazarusgruppe in gebundener Verſchränkung erſcheint, ſtärkſter Gegenſatz zu der freien Geſtalt Chriſti, die ihrerſeits ein Vorſpiel für die Geſtalt des verdammenden Gottes im Jüngſten Gericht gibt.

KOPIEN AUSGEFÜHRTER WERKE

94. IGNUDO. (T. 256.) Braunroter Rötel. 0,278×0,214. Haarlem, Muſeum Teyler.
Kopie nach dem Ignudo rechts über der Perſica an der Decke der Cappella Sistina. Vergleiche den Text zu Zeichnung 84 und 85.
95. GEKREUZIGTER HAMAN UND HAND GOTTVATERS IN DER ADAMERSCHAFFUNG. (T. 257.) Rötel. 0,253×0,20. Aus einzelnen Stükken zuſammengeklebt. Haarlem, Muſeum Teyler.
Thode hält das Stück für eine Originalzeichnung. Berenſon und Steinmann ſehen in ihm eine Kopie. Der an den Baum gehängte Haman im Zwickeleckbild der Cappella Sistina wird hier genau wiederholt, Finger ſeiner rechten Hand werden nur angedeutet, da ſie im Fresko ſchlecht erkennbar ſind. Gleichzeitig iſt die Hand Gottvaters gezeichnet, in gleicher Technik und gleichem Maßſtab: ein ſehr merkwürdiger Zufall, wenn man Michelangelo als Verfaſſer annimmt.

96. GEKREUZIGTER HAMAN. (Von T. erwähnt 347, von F. erwähnt 262.) Rötel. 0,394×224. Windsor, Royal Library.

Die Zeichnung findet ſich nochmals im British Museum zu London (T. 347/ F. 261; 0,404×0,203). Haman iſt hier näher an den linken Blattrand gerückt, ſo daß die Studie des linken Beins nun frei auf dem Papier ſteht. Die Technik iſt hier etwas weicher, da ſie Rötel verwendet. Sonſt aber gleichen ſich beide Zeichnungen durchaus, eine kopiert die andere. Und zwar iſt – ich muß da Thode und Frey widerſprechen, die das Londoner Blatt für eine Originalzeichnung Michelangelos halten und das Verhältnis umkehren – die Windsor-Zeichnung die frühere, denn ſie iſt detailreicher, wogegen die Londoner Zeichnung flüchtiger verwiſcht. Keinesfalls iſt die Windsor-Zeichnung von Michelangelo: die Innenmodellierung iſt kleinlich kleinteilig ohne Kraft der Zuſammenfaſſung (vergl. Zeichnung 32), die Konturen des Torſo verbröckeln. Ob beide Zeichnungen, wie Steinmann meint, Kopien einer echten Zeichnung darſtellen? Ich finde ſo viele genaue Übereinſtimmungen mit dem ausgeführten Zwickelfresko in der Cappella Sistina, daß ich in der Windsor-Zeichnung eine Kopie nach dem Fresko ſehe, in der der Kopiſt peinlich die (heut ſtark verblichene) Modellierung Michelangelos zu treffen und gar zu übertreffen ſuchte. Faſt ſcheint es, als ob er ſelbſt danach, flinker und flüchtiger arbeitend, das andere Blatt in London zeichnete, – in der bewußten Abſicht, eine Michelangelo-Fälſchung zu machen.

Das Musée Royal in Brüſſel bewahrt eine dem Michelangelo zugeſchriebene Rötelzeichnung der Collection de Grez (Katalog 1913 Nr. 544; 0,264×0,178). Es handelt ſich nicht um einen homme blessé, wie der Katalog angibt, ſondern um eine Studie zum Haman. Die peinlichen Härten der Modellierung, die magere Konturführung, die mißlungene Verkürzung des Geſichts beſtimmen mich jedoch, auch in dieſem Blatt eine Kopie nach Michelangelo zu ſehen.

97. AUFERSTEHENDER. (Von T. erwähnt: Kritiſche Unterſuchungen III, Seite 243.) Lapis. Weimar, Privatbeſitz des Großherzoglichen Hauſes.

Eine typiſche Kopie nach einer Figur des Jüngſten Gerichts in einer dem Michelangelo naheſtehenden Technik. Selbſt die Wolkenbank iſt angegeben.

LITERATUR-ANGABEN

J. C. ROBINSON, A critical account of the drawings of Michelangelo and Raffaello in the University Galleries. Oxford 1870.
J. C. ROBINSON, Description catalogue of drawings forming the collection of John Malcolm. London 1877.
HEINRICH WÖLFFLIN, Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891.
F. VAN MARCUARD, Die Zeichnungen Michelangelos im Muſeum Teyler zu Haarlem. München 1901. — Die Veröffentlichung iſt unkritiſch, und van Marcuard übersah, daß viele Blätter nicht von Michelangelo ſind. Vergleiche Text zu Zeichnung 85.
BERNHARD BERENSON, The drawings of the Florentine painters, Vol. II. London 1903. — Die kritiſchen Begründungen ſind häufig gefühlsmäßig, doch wies Berenſon nachdrücklich darauf hin, daß aus dem Werk Michelangelos zahlreiche Blätter von Schülern und Nachahmern auszuſcheiden ſeien. Dieſe in der Mehrzahl dem Sebaſtiano del Piombo zuzuſchreiben, iſt aber nicht richtig.
ERNST STEINMANN, Die Sixtiniſche Kapelle. Band II. München 1905. — Zeichnungen werden für die ausgeführten Fresken nachgewieſen, in vereinzelten Fällen bleiben die Ergebniſſe diskutierbar.
Stunden der Gastlichkeit, die ich mit dem verehrten Freunde in Betrachtung der Werke Michelangelos verbrachte, haben meine Arbeit weſentlich gefördert.
FRANZ WICKHOFF, Die italieniſchen Handzeichnungen der Albertina. Wien 1892.
EMIL JAKOBSEN UND NERINO FERRI, Dessins inconnus de Michel-Ange, récemment découverts aux Offices de Florence. Leipzig 1905.
KARL FREY, Die Handzeichnungen des Michelangniolo Buonarroti. Berlin 1909/11. — Veröffentlichung von 300 Zeichnungen mit großem kritiſchen Apparat, ein Fundamentalwerk der neueren kunſtgeſchichtlichen Forſchung. Leider nahm Frey zahlreiche Blätter auf, die nicht von Michelangelo ſind und verwirrt dadurch den Eindruck. Die Blätter ſind nicht chronologiſch oder thematiſch geordnet. So wird ein ſtilkritiſches Urteil erſchwert, das ſich auch im Text nicht klar durchſetzt. Zitiert F.
HENRY THODE, Michelangelo. Kritiſche Unterſuchungen über ſeine Werke, Band III. Berlin 1913. — Zuſammenſtellung und kritiſche Würdigung der 551 Zeichnungen, die

dieſem bedeutenden Forſcher bekannt waren, zugleich Hinweis auf Kopien und Nachahmungen. Die zeitlich auseinanderliegenden Notizen erklären ein gewiſſes Schwanken im Qualitätsurteil. Auch hier vermißt man exakte ſtilkritiſche Unterſuchung. Zitiert T. A. E. BRINCKMANN, Barokſkulptur. Berlin-Potsdam 1917—20 (2. Auflage 1921).— Ich verweiſe hier nur auf wenige Zeichnungen, ohne ſie im einzelnen kritiſch zu prüfen, behandle aber die Entſtehung der einzelnen Skulpturen Michelangelos.

ERWIN PANOFSKY, Handzeichnungen Michelangelos. Leipzig 1922.—Das winzige Bändchen ordnet 20 Zeichnungen chronologiſch und gibt ein gutes Vorwort.

ANNY E. POPP, Die Medici-Kapelle Michelangelos. München 1922. — Die Zeichnungen, die ſich auf die Cappella beziehen laſſen, werden beſprochen, dazu noch einige aus dem Umkreis. Das Buch iſt reich an Hypotheſen, nicht alle halten einer ſtrengen Nachprüfung ſtand. Vergleiche Text zu Zeichnung 51.

LOUIS DESMONTS, Les dessins de Michel-Ange au Musée du Louvre. Paris 1922. — Demonts erkennt elf echte Zeichnungen, zu denen noch weitere fünf fragliche kommen. Veröffentlichung gelegentlich einer Ausſtellung im Louvre.

OTTO ZOFF, Die Handzeichnungen des Michelangelo Buonarotti. Potsdam 1923. — Leider eine inhaltlich der äußeren Aufmachung keineswegs entſprechende unkritiſche Zuſammenſtellung, die chronologiſch zu ordnen vorgibt, aber nicht einmal die einzelnen Themen richtig zuſammenbringt.

REINE ABBILDUNGSWERKE mit keinem oder völlig unkritiſchem Text und zahlreichen Blättern, die ſicher nicht von der Hand Michelangelos ſind:

Choix de cinquante dessins de Michel-Angelo. Paris-New York 1923.

Drawing of Michael Angelo. London-New York 1923.

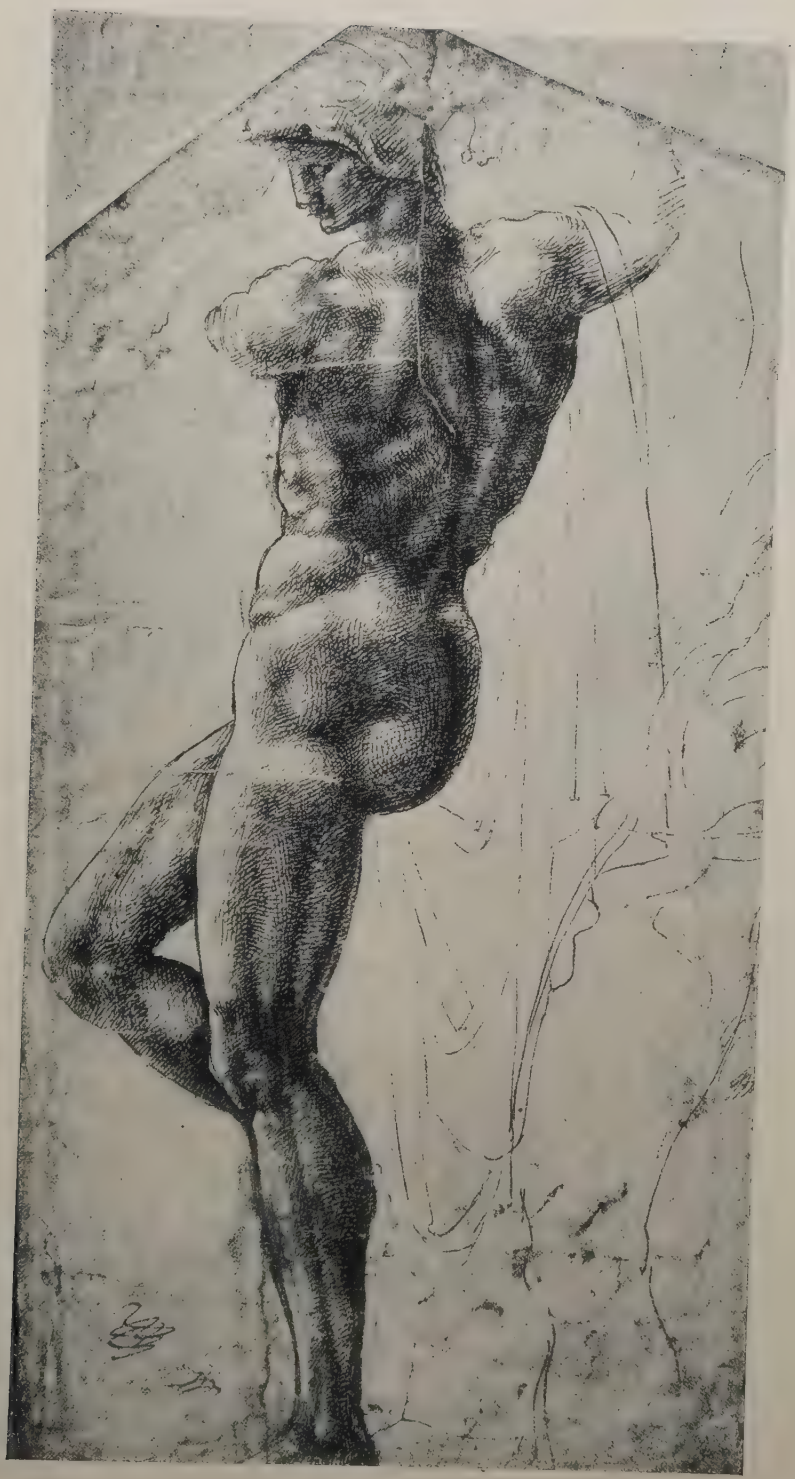
JOSEPH MEDER, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. II. Auflage. Wien 1923.— Eine allgemeine Darſtellung der Geſchichte der Zeichnung.

Bei Abſchluß meiner Arbeit habe ich beſonders den Sammlungs-Vorſtänden in Berlin, Florenz, Haarlem, London, Paris, Rom und Wien zu danken. Nur der Keeper Bell vom Ashmolean Museum, einem Univerſitäts-Inſtitut in Oxford, verweigerte dem Kunſthiſtoriker der Univerſität Köln in geſucht unhöflicher Weiſe das Studium einiger in Schränken verwahrter Blätter.

TAFELN

Univ. of Arizona Library

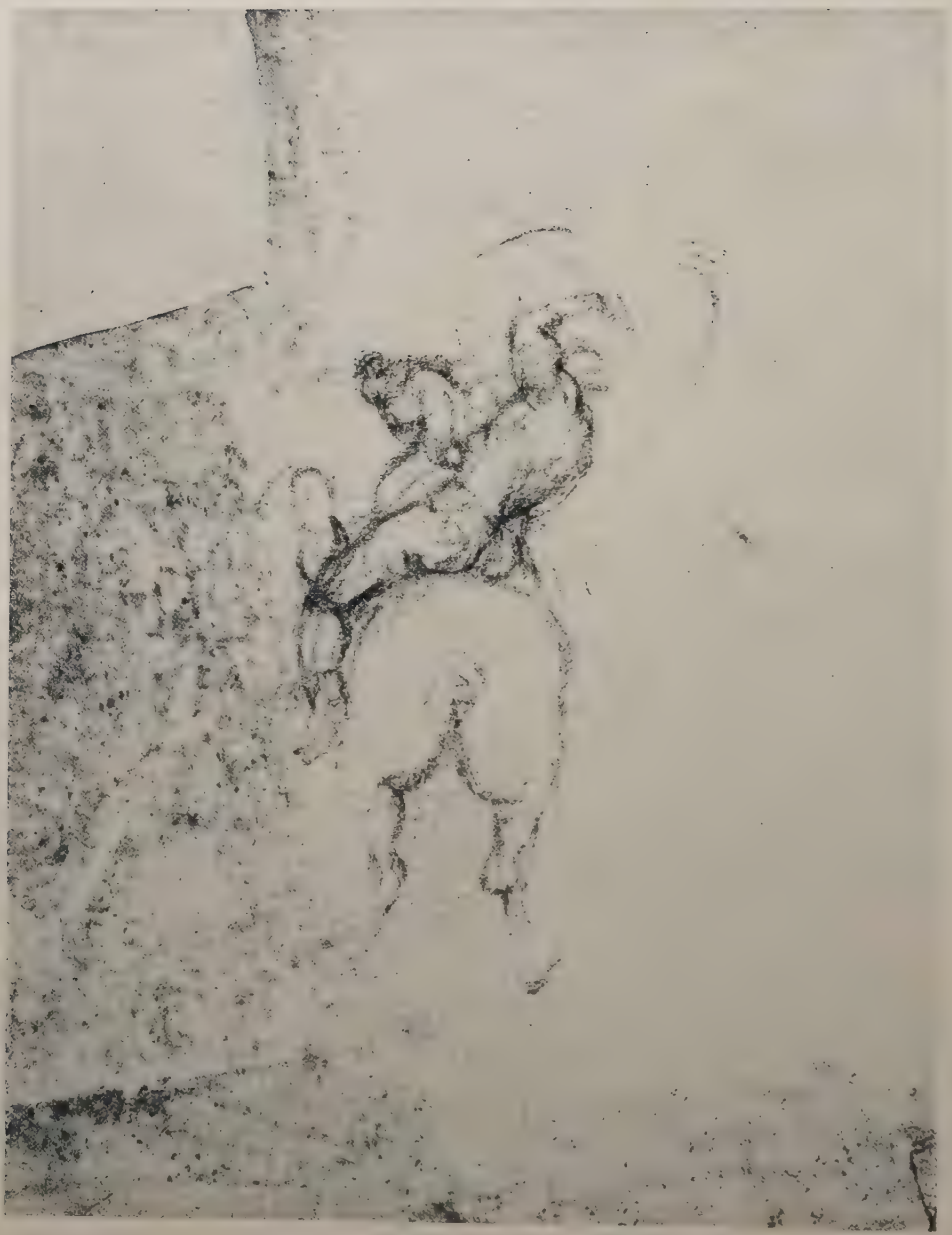
JUGENDARBEITEN

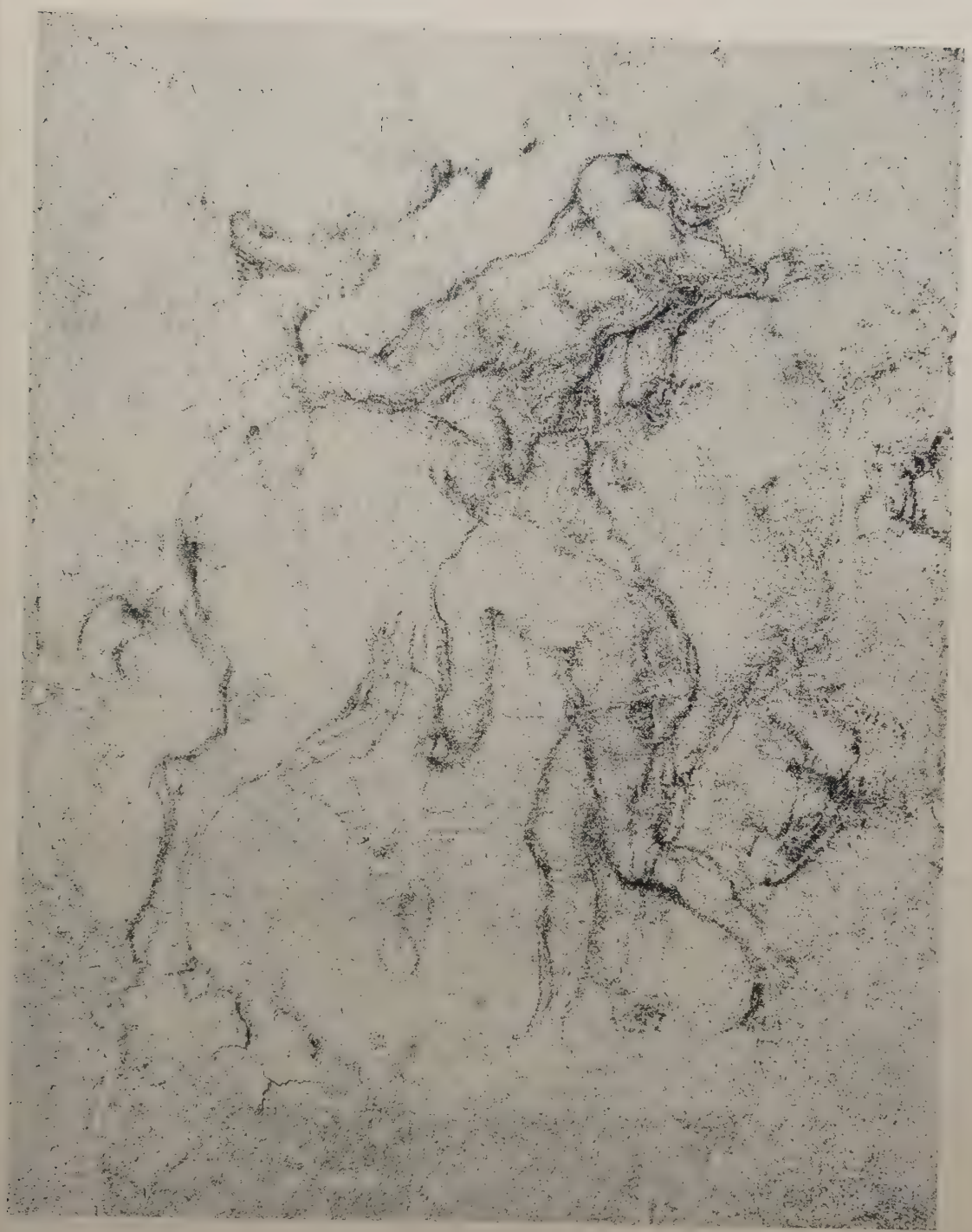


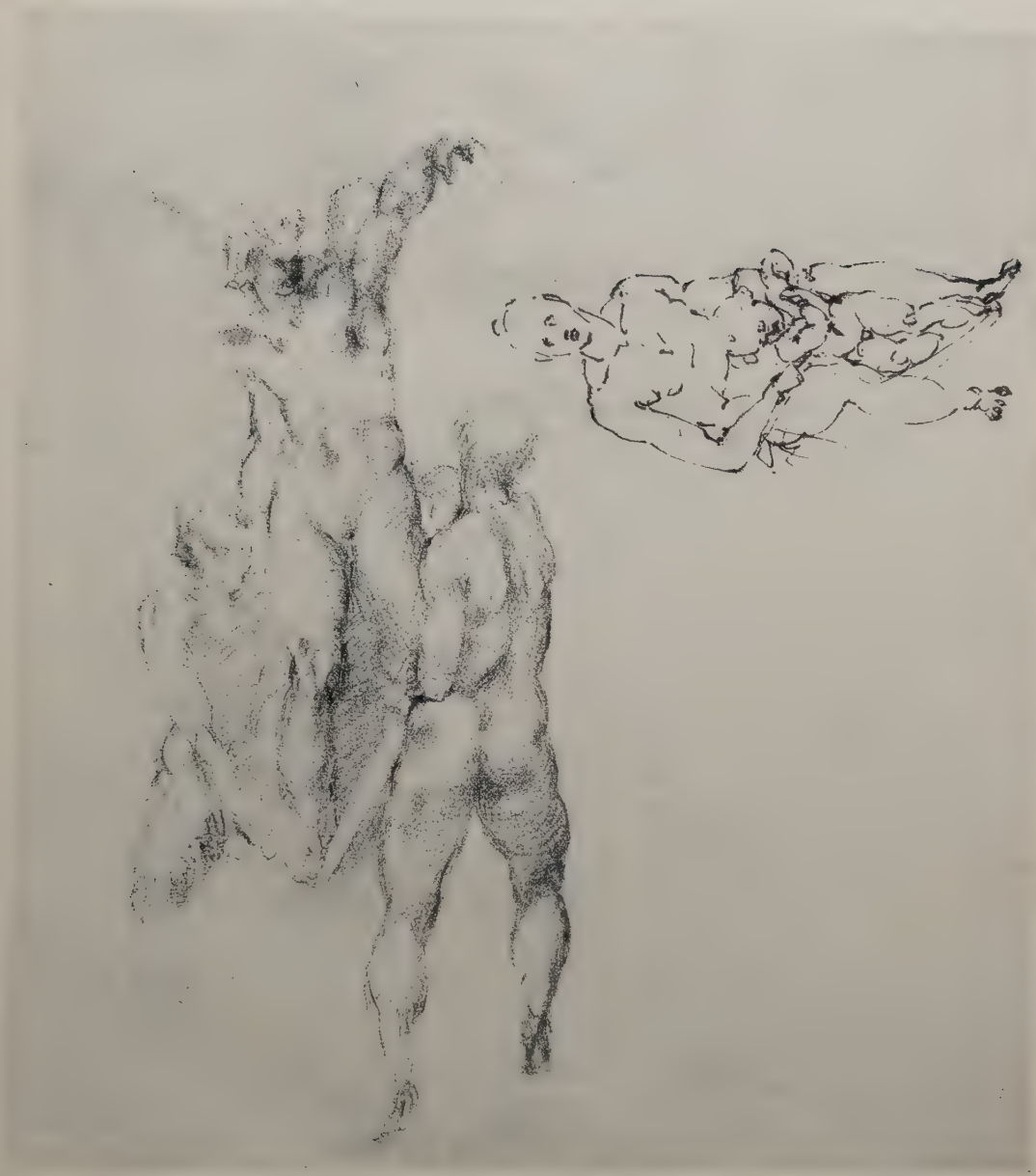
I

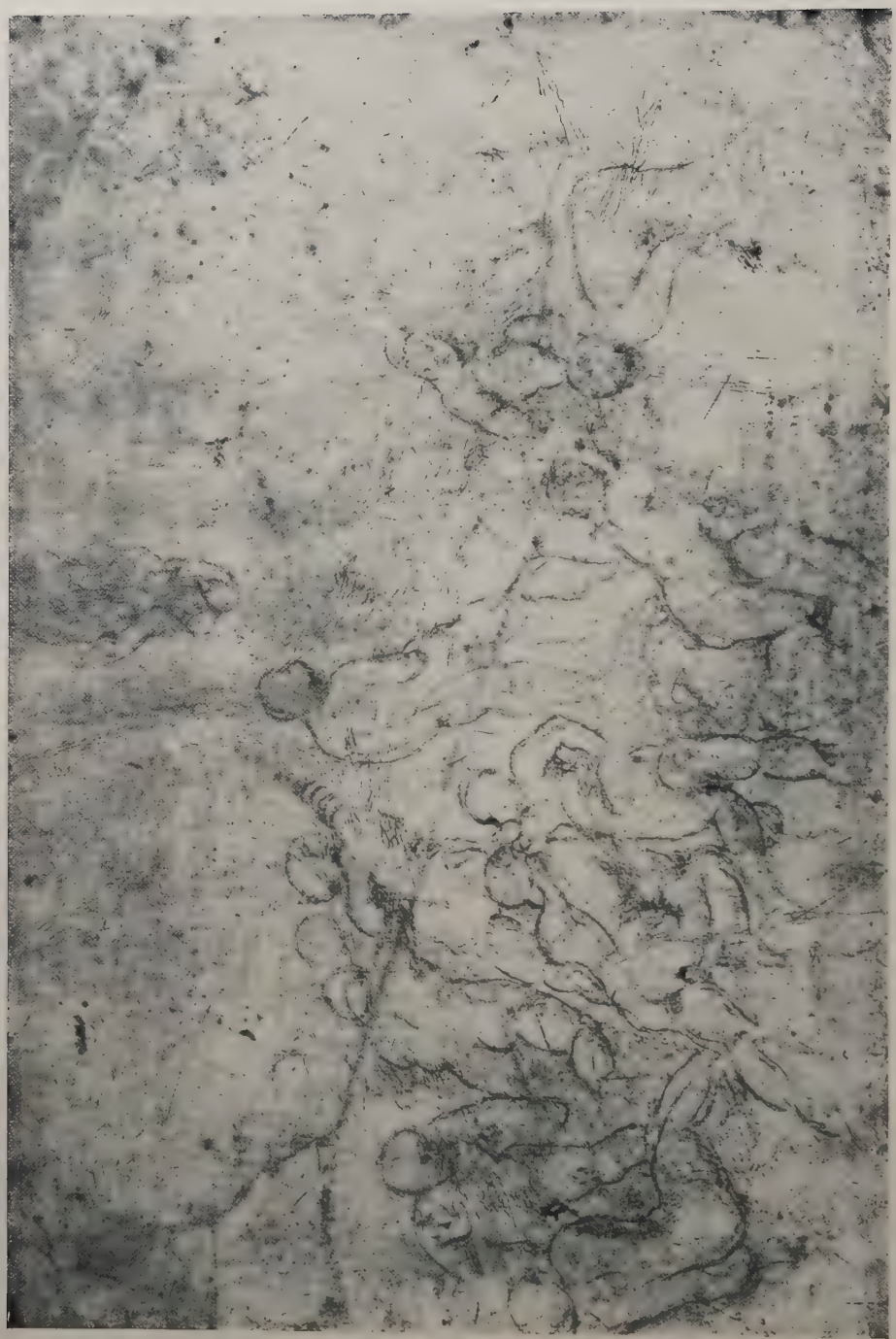
Damette cholla fronte
ero chollarche
Michelagnio

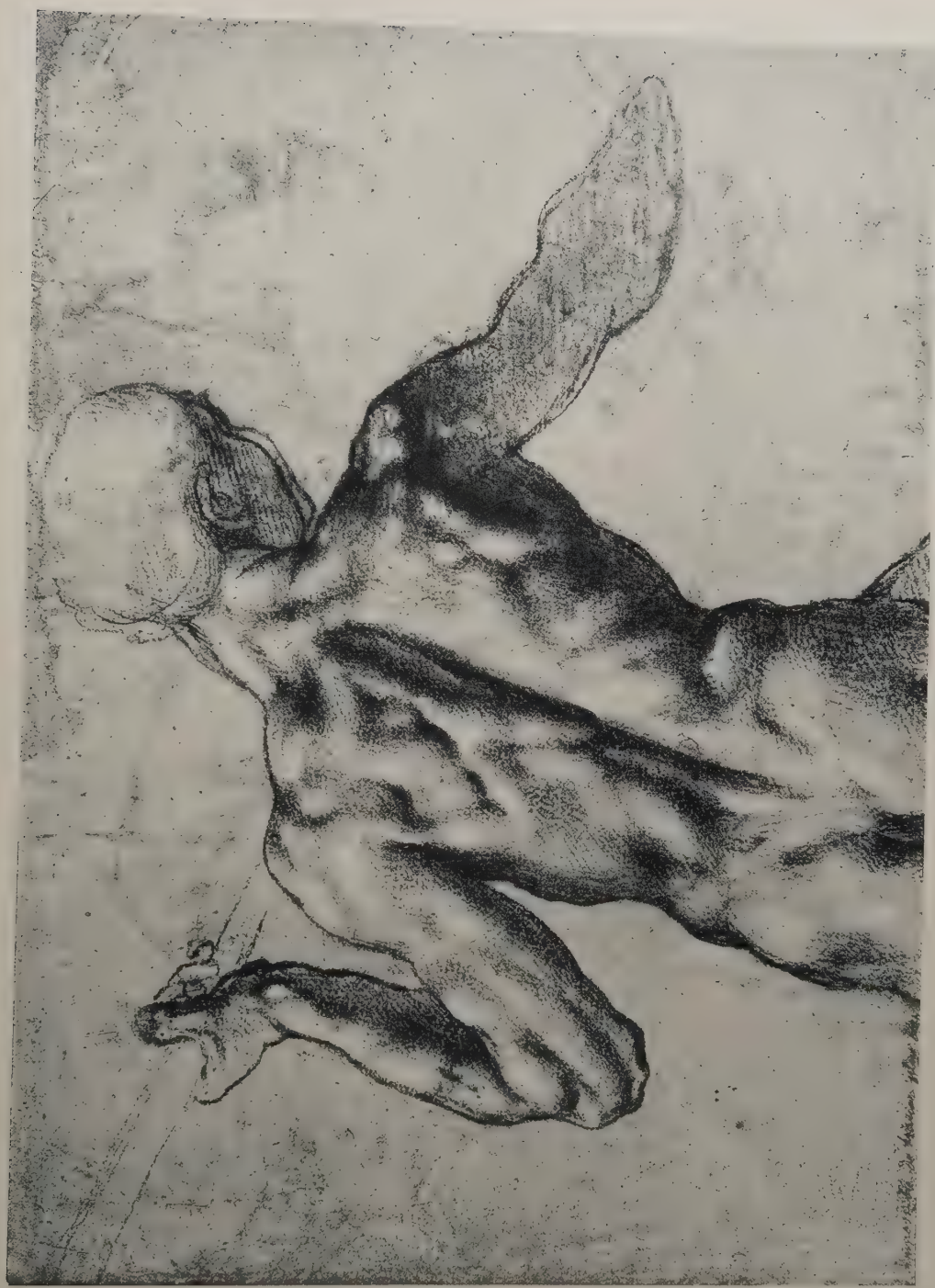
SCHLACHT BEI CASCINA



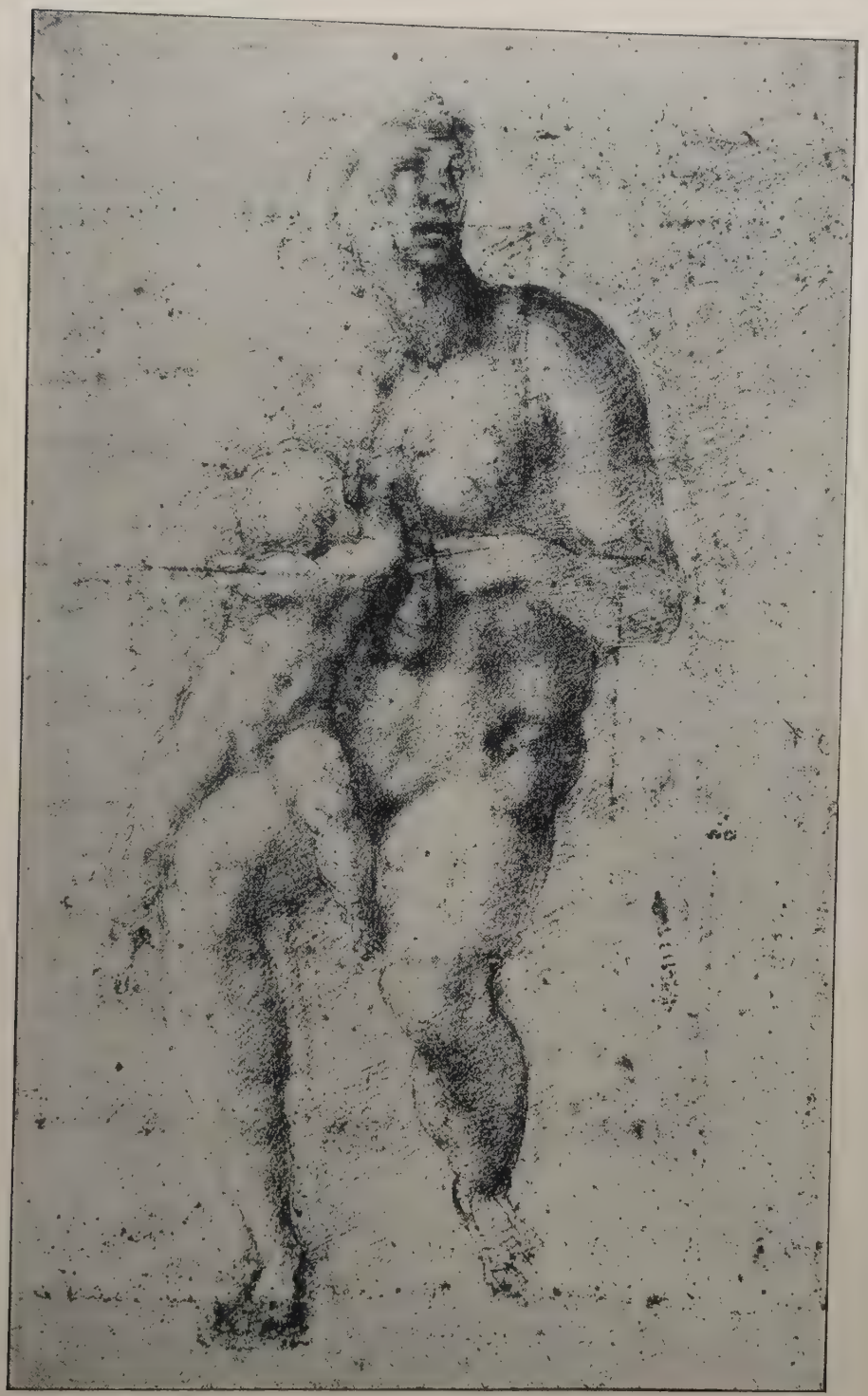






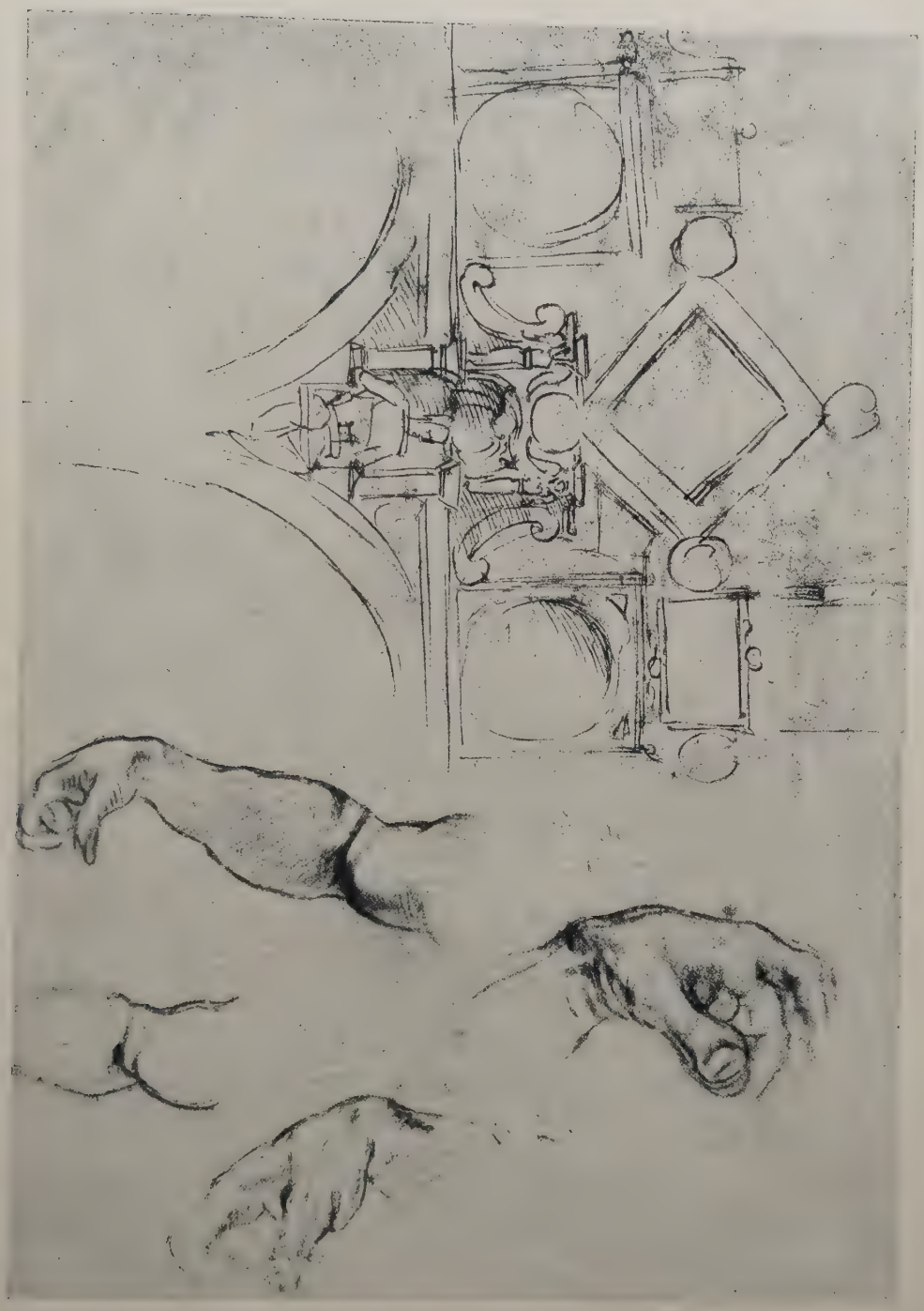


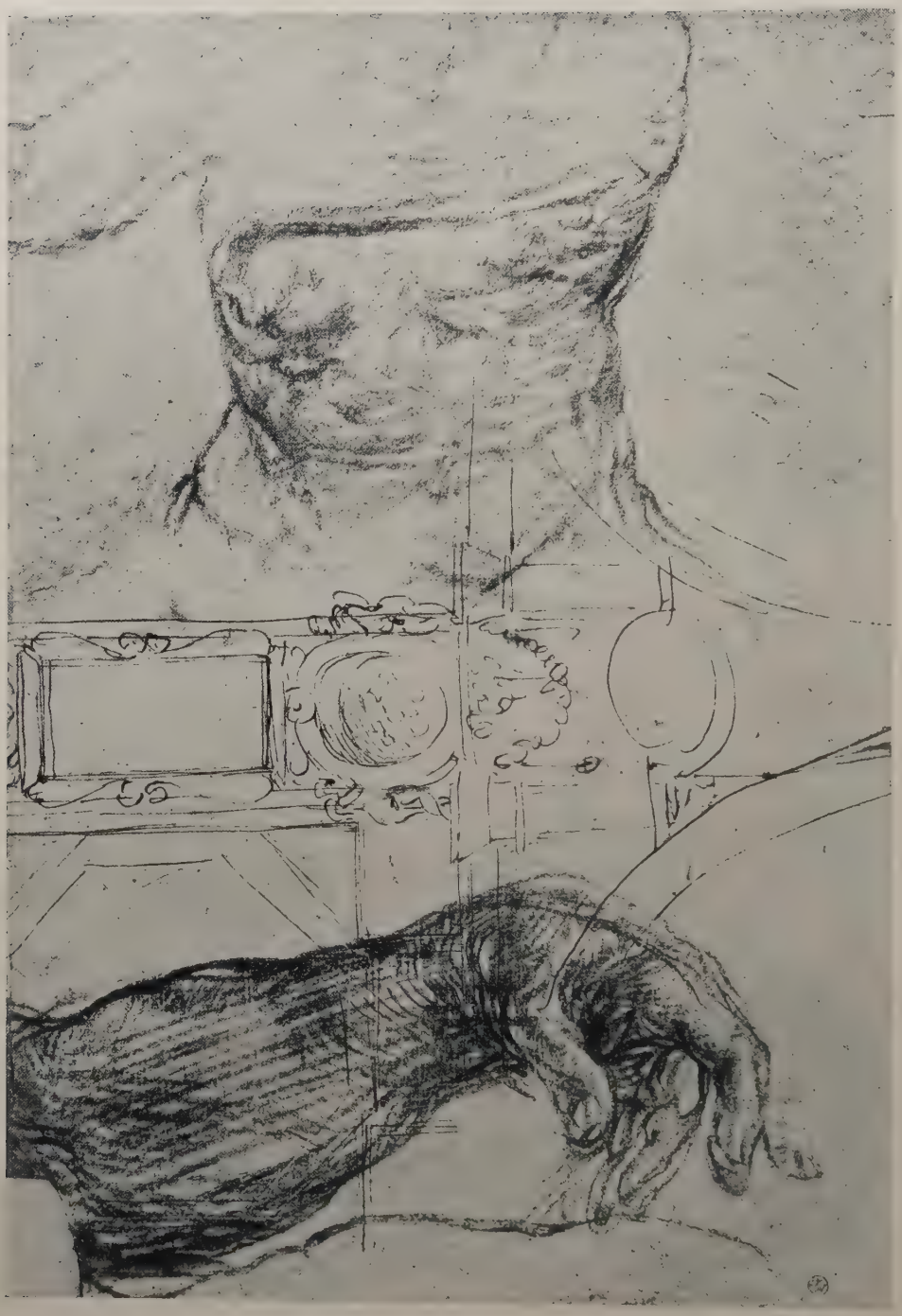
MADONNA VON BRÜGGE
UND ANDERE MADONNENSTUDIEN

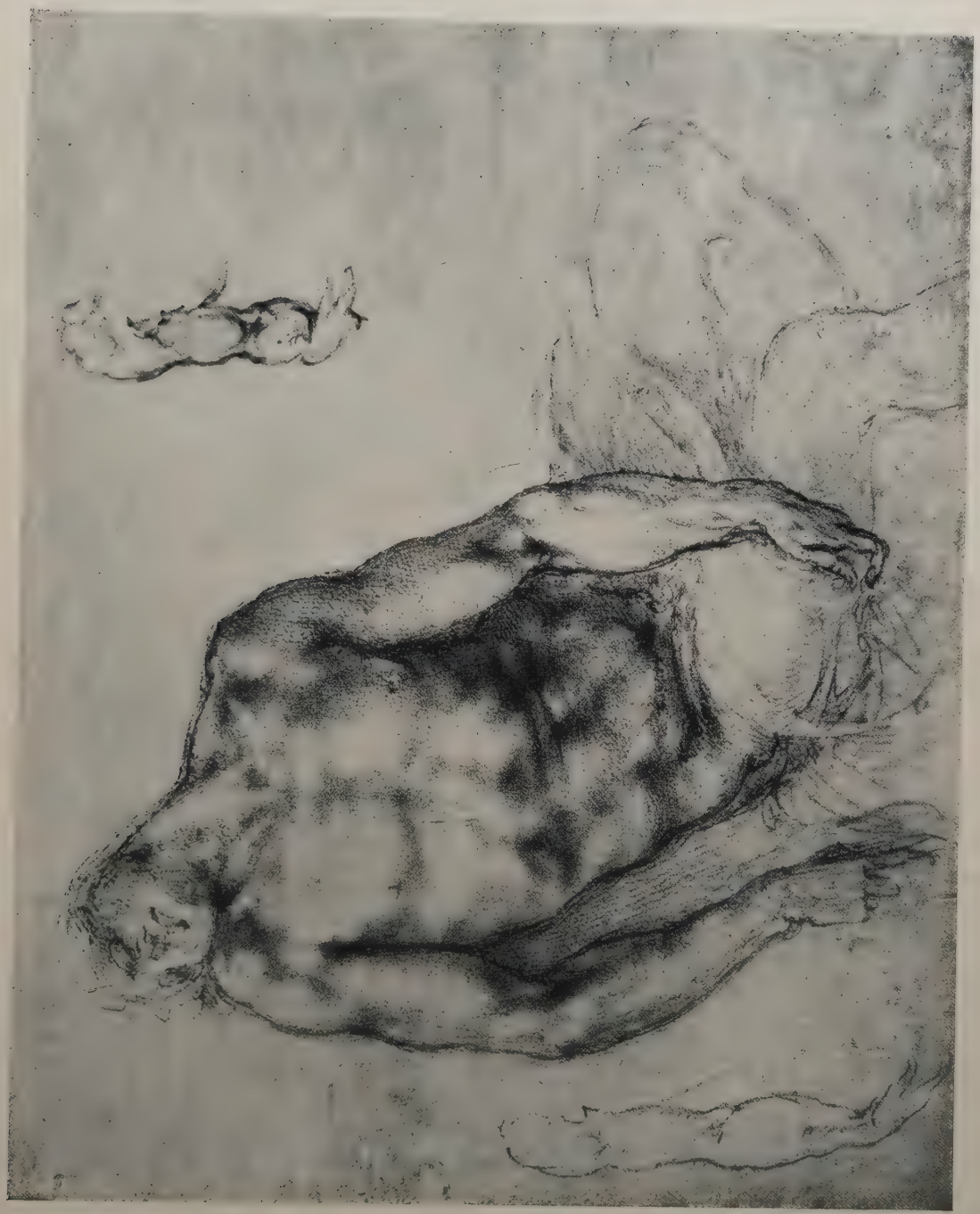


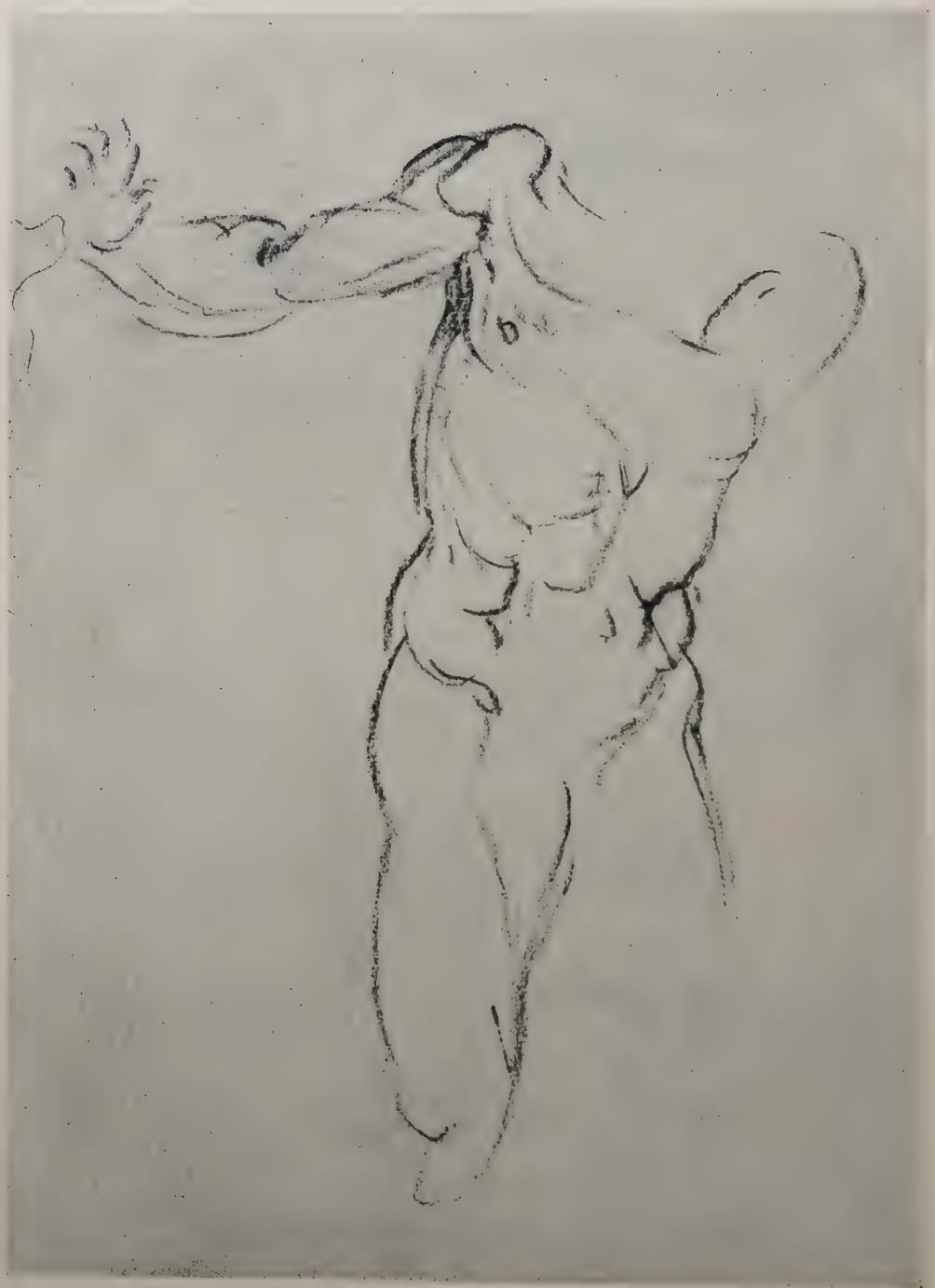
Esfandre mancchi

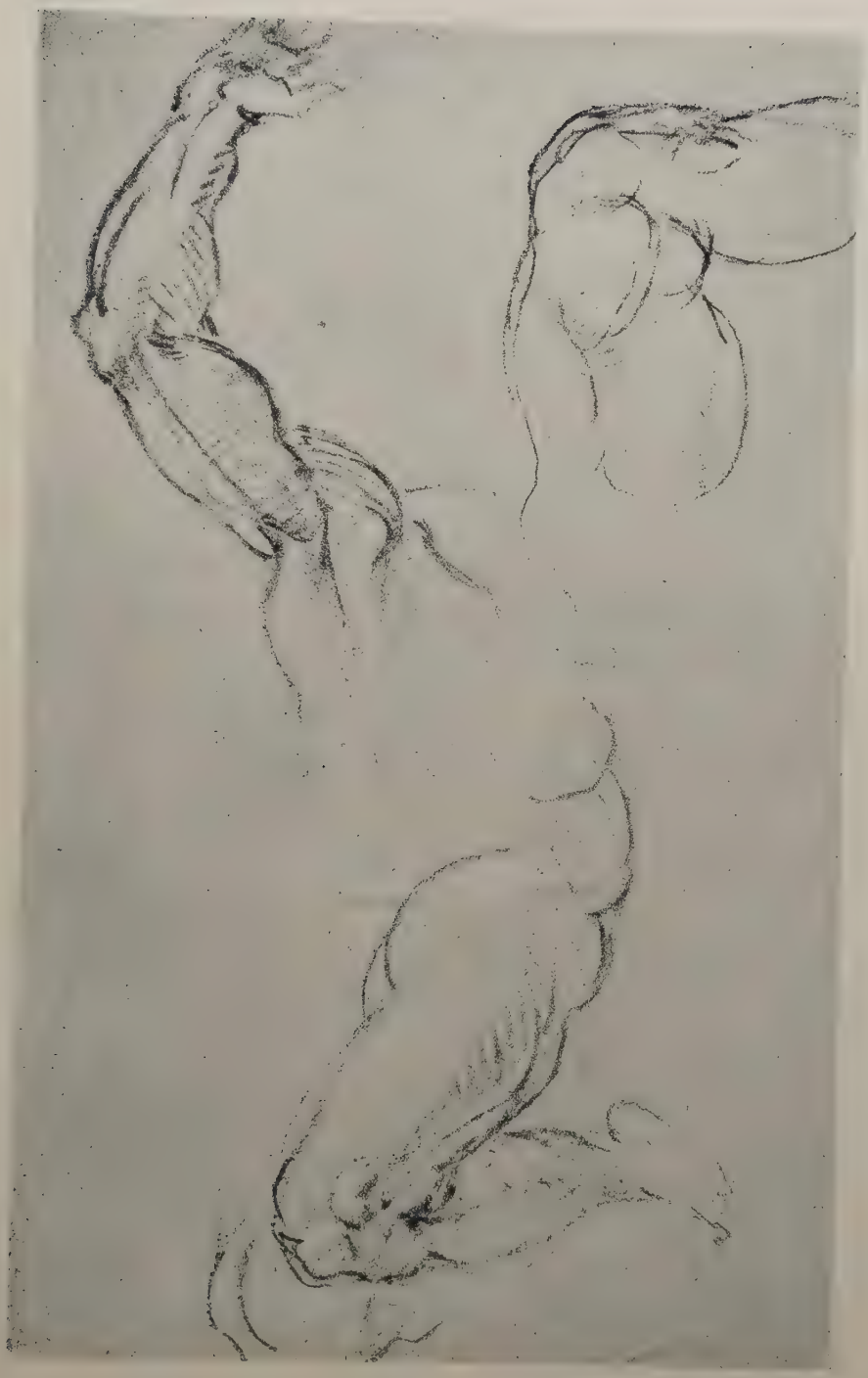
DECKE DER CAPPELLA SISTINA

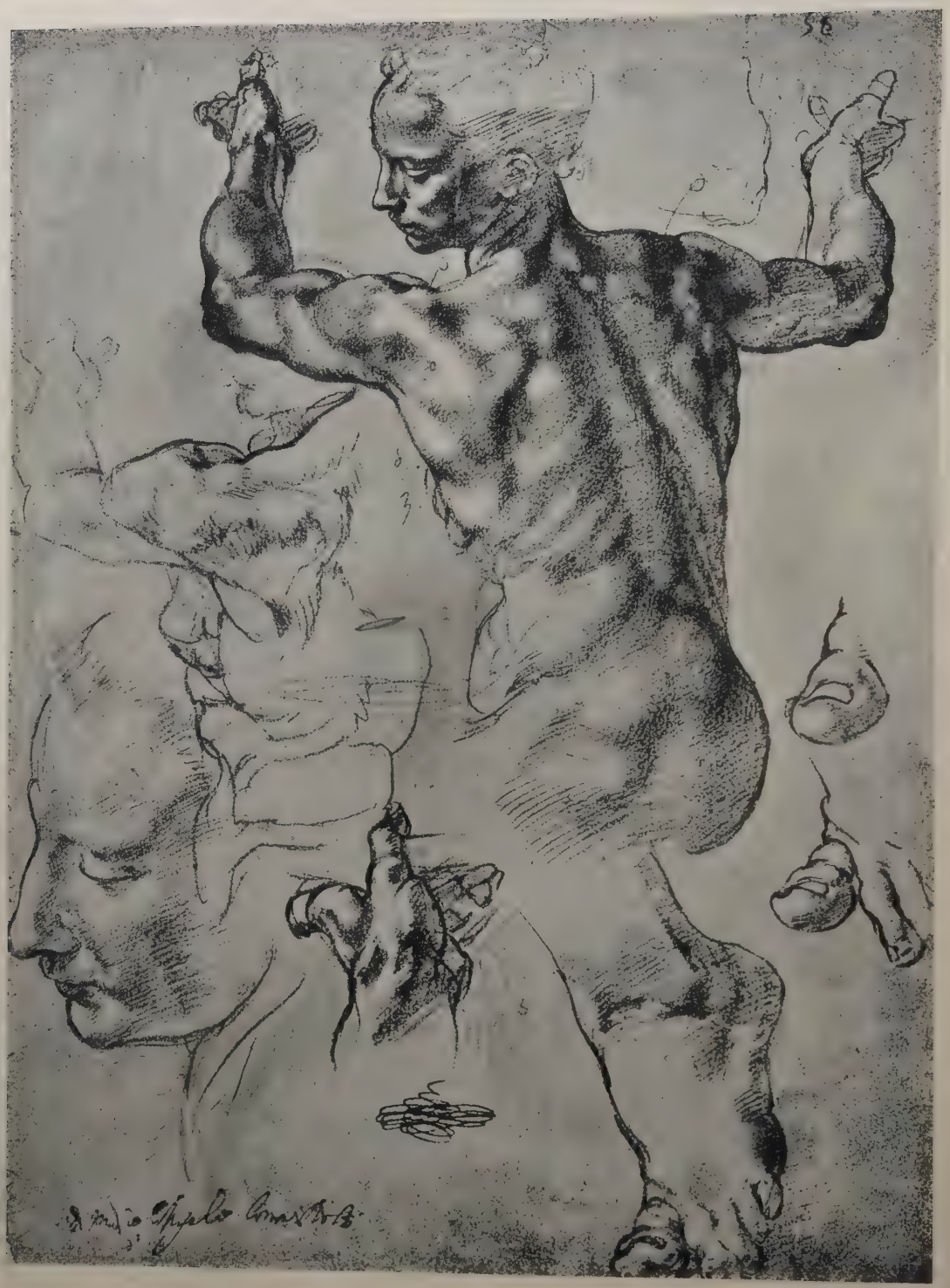


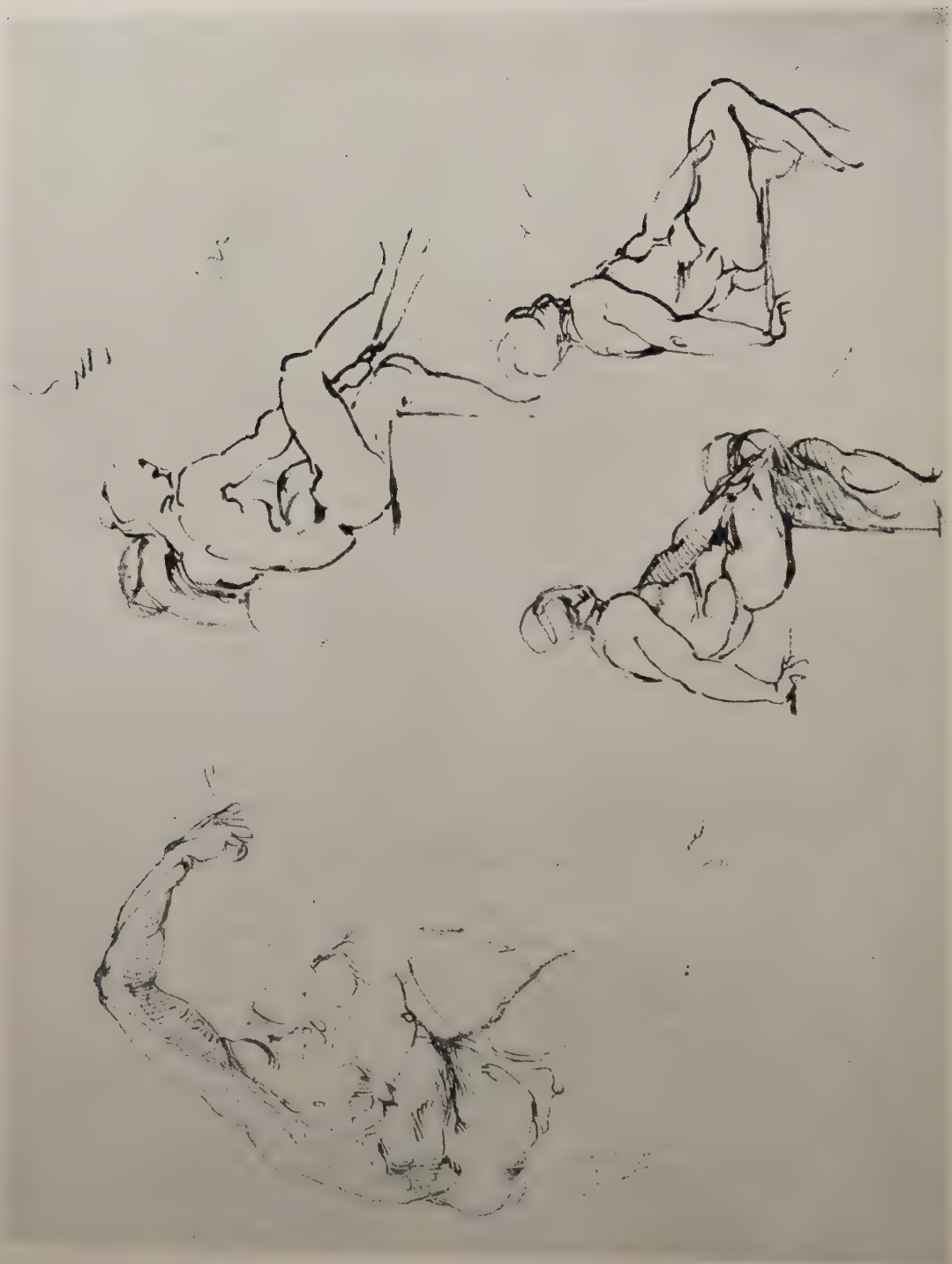




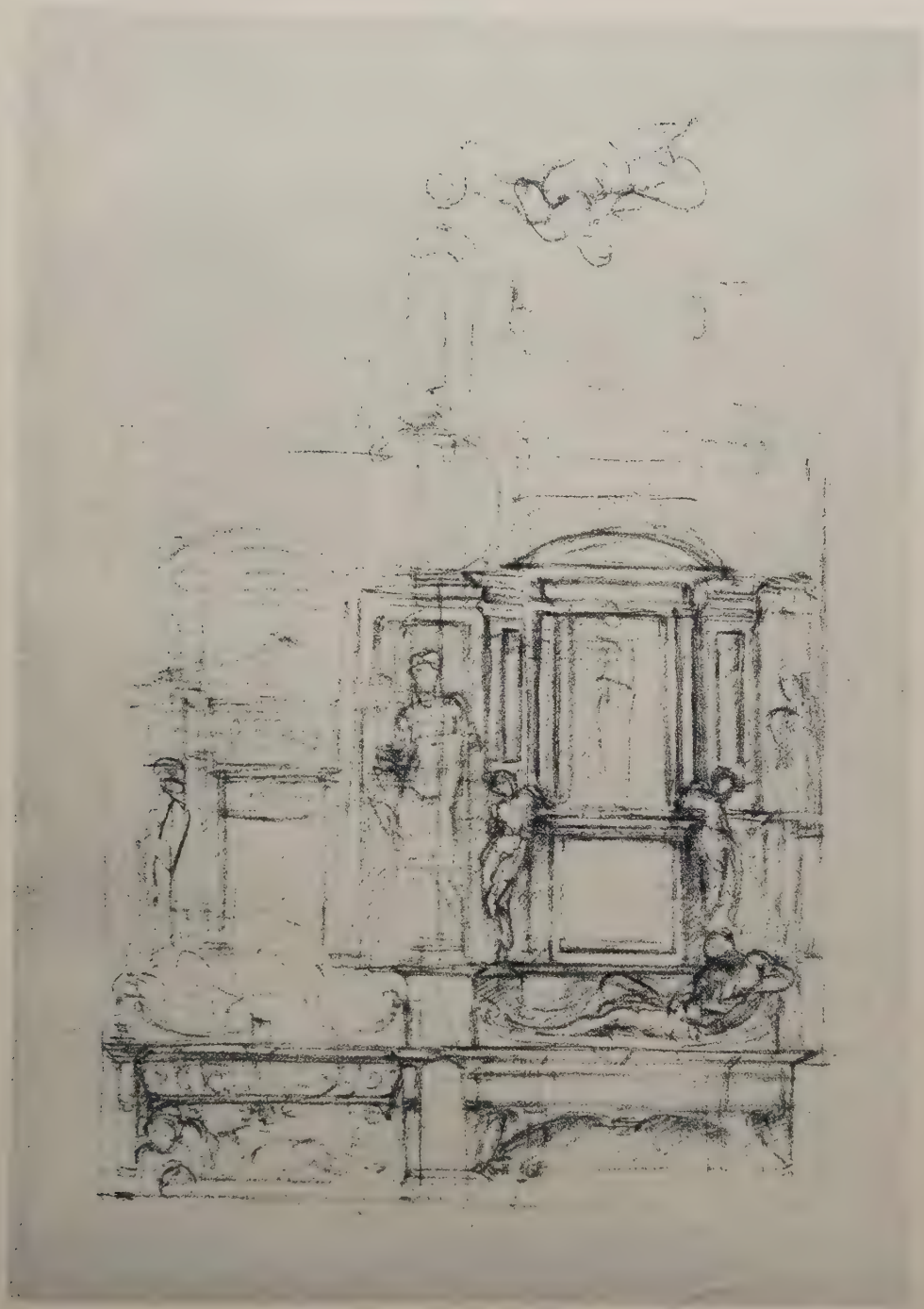


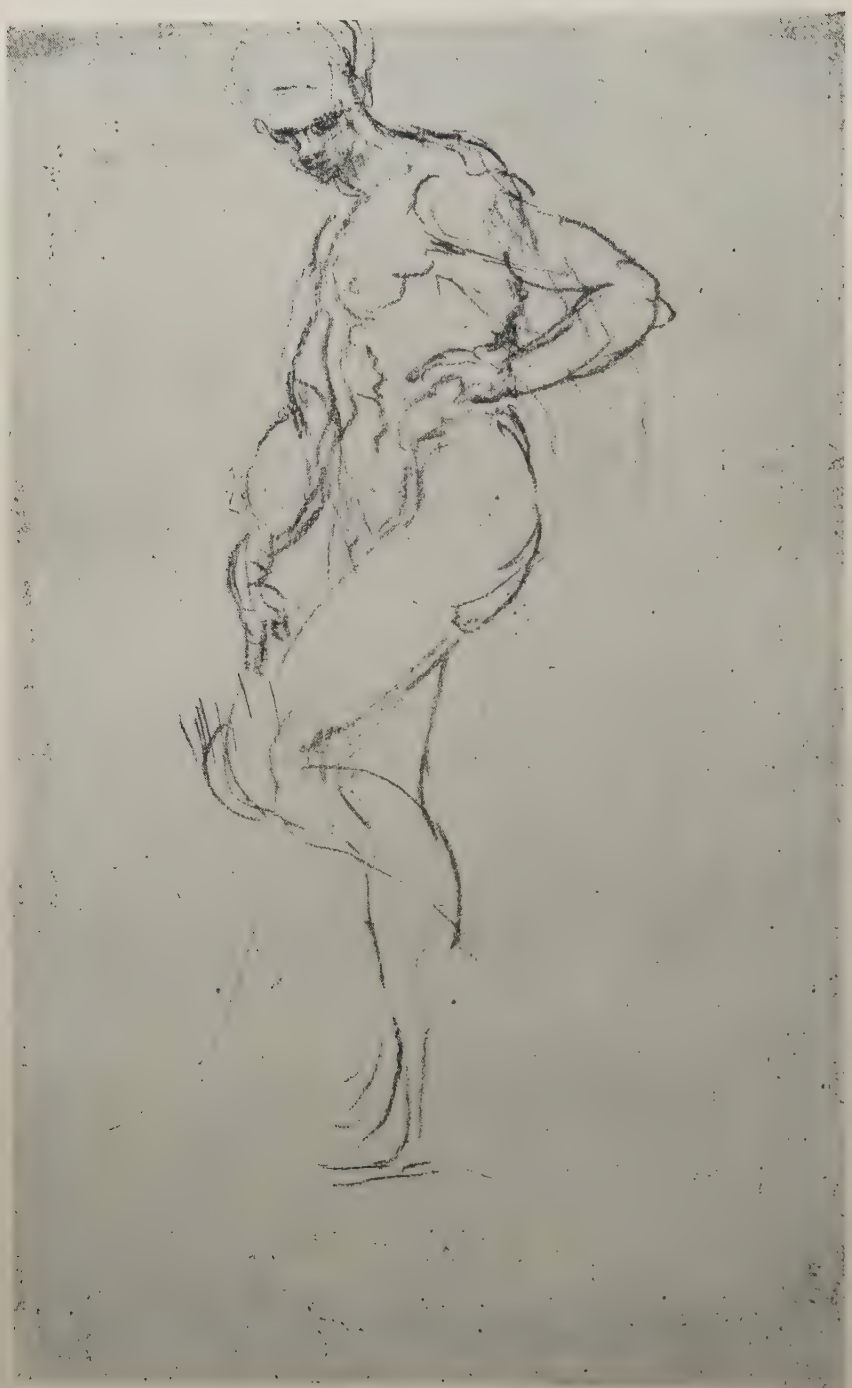


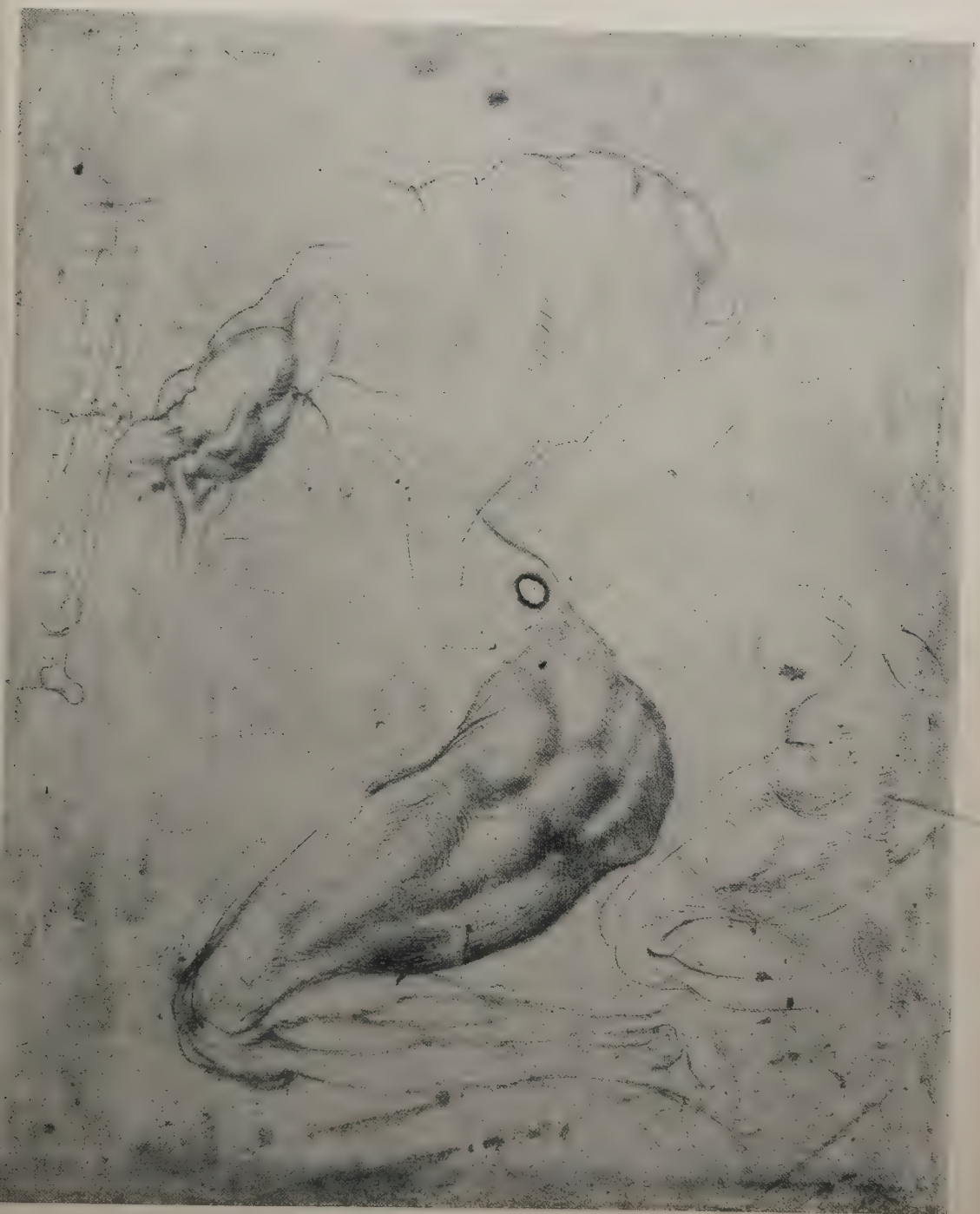


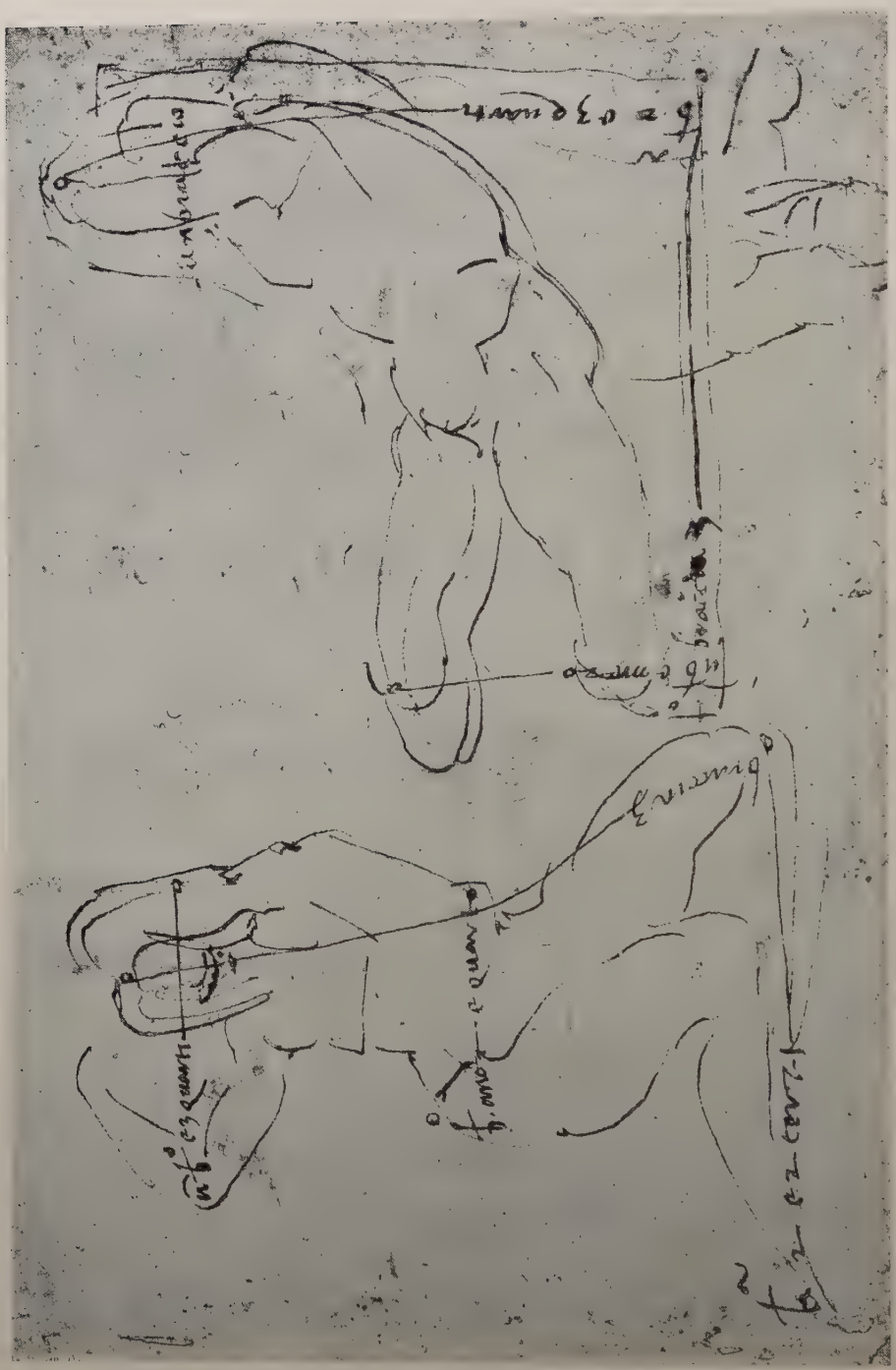


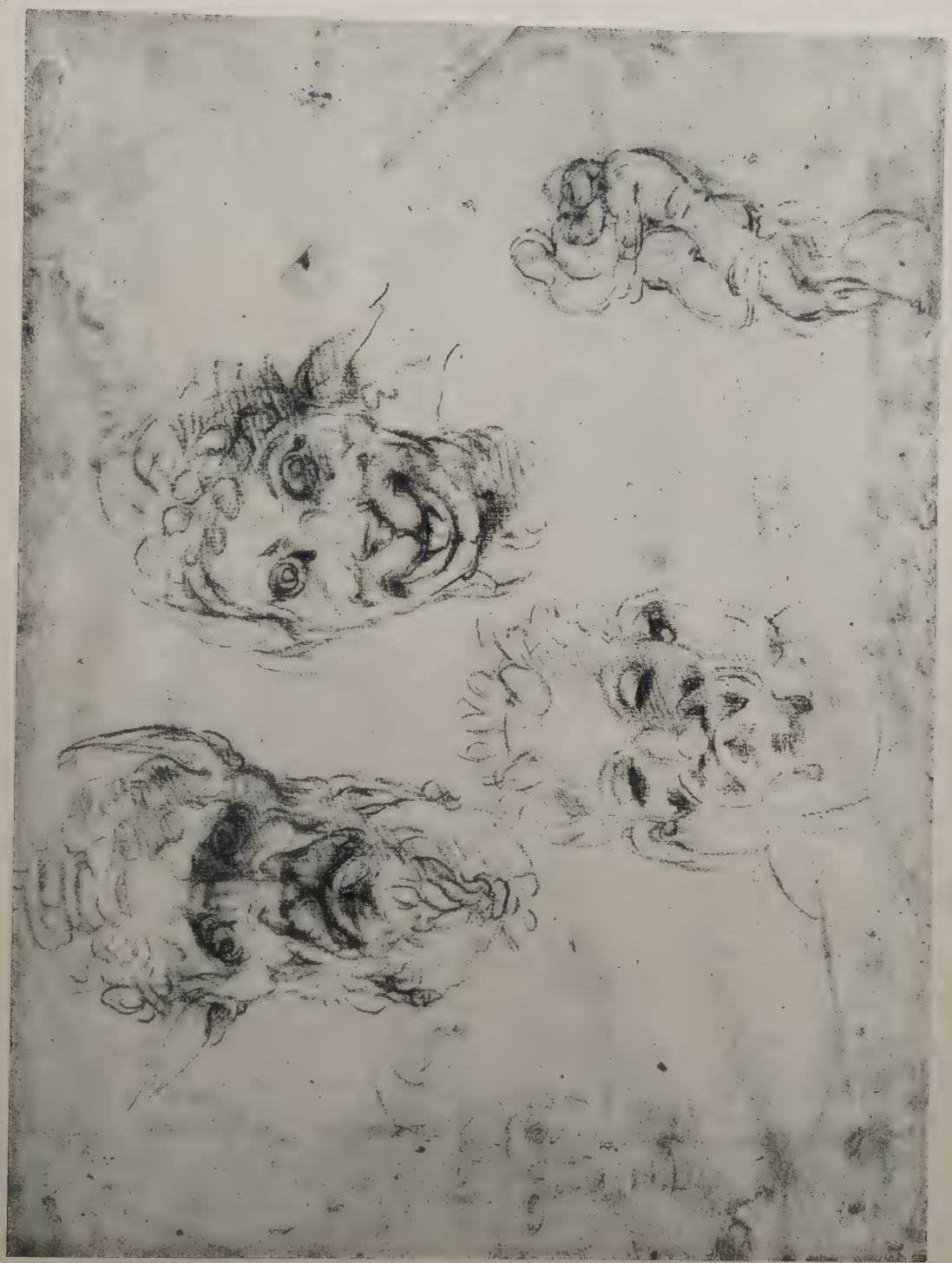
CAPPELLA MEDICEA
HERKULES-SKULPTUR
AUFERSTEHUNG CHRISTI

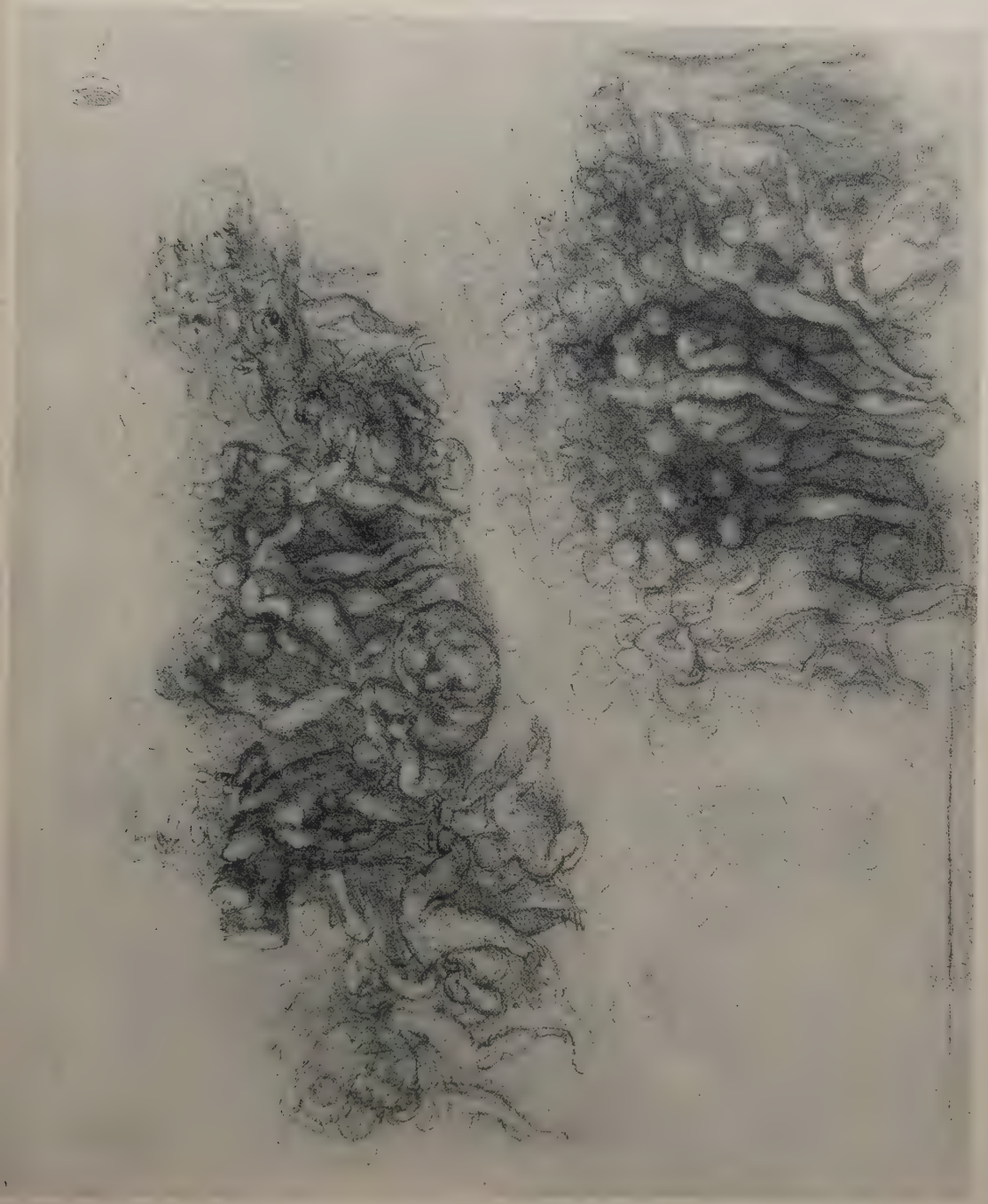






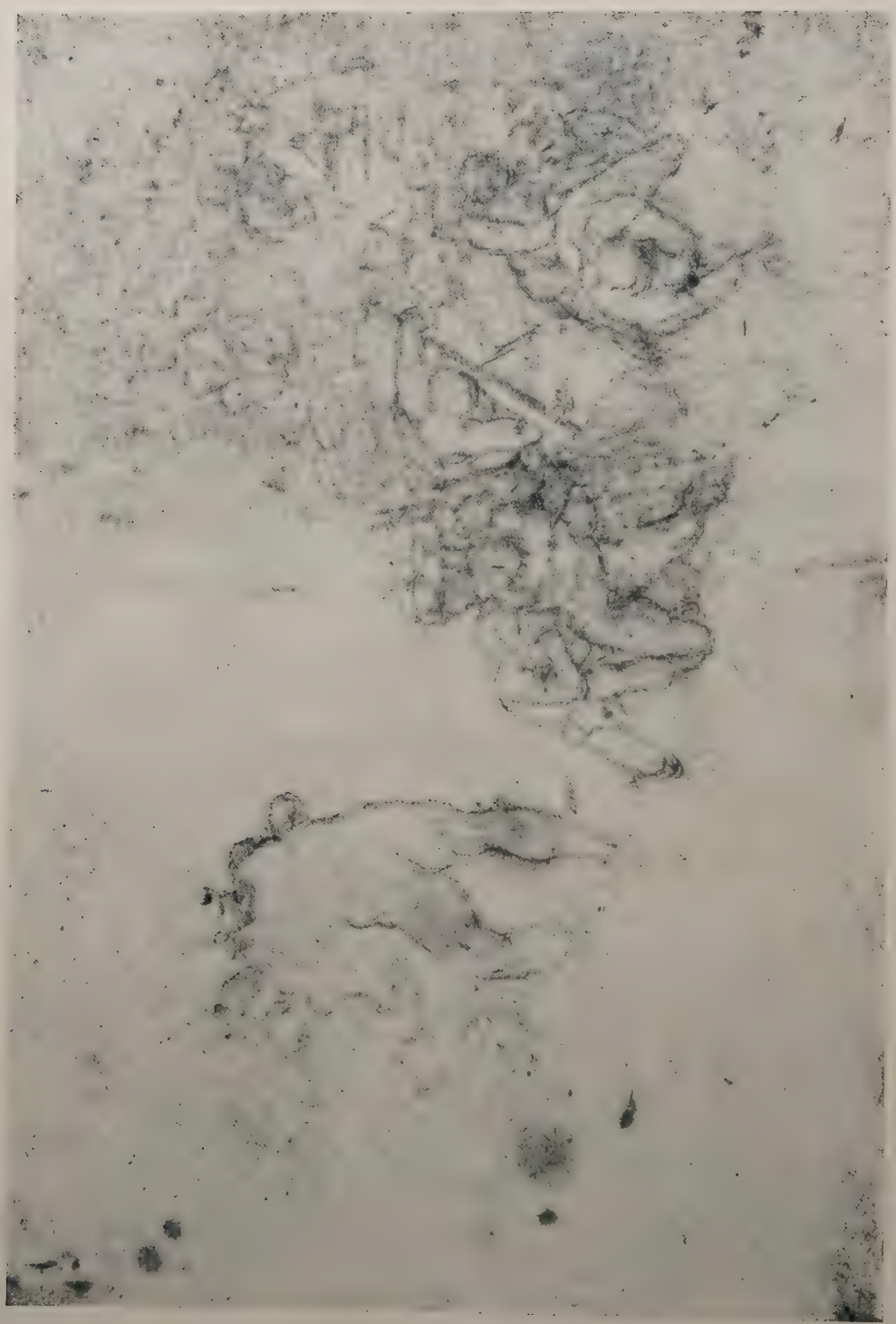




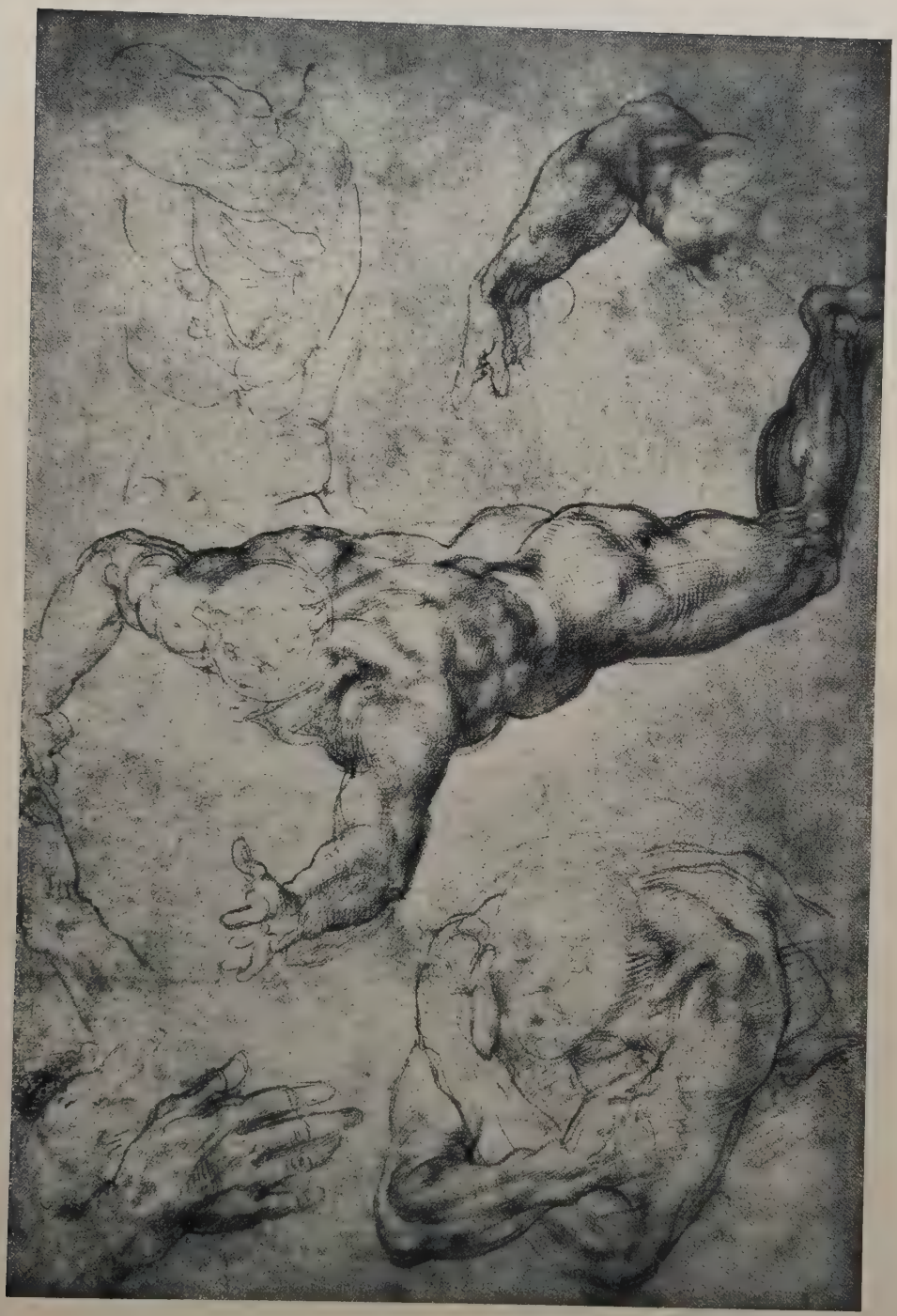


ALLEGORISCH-MYTHOLOGISCHE ZEICHNUNGEN

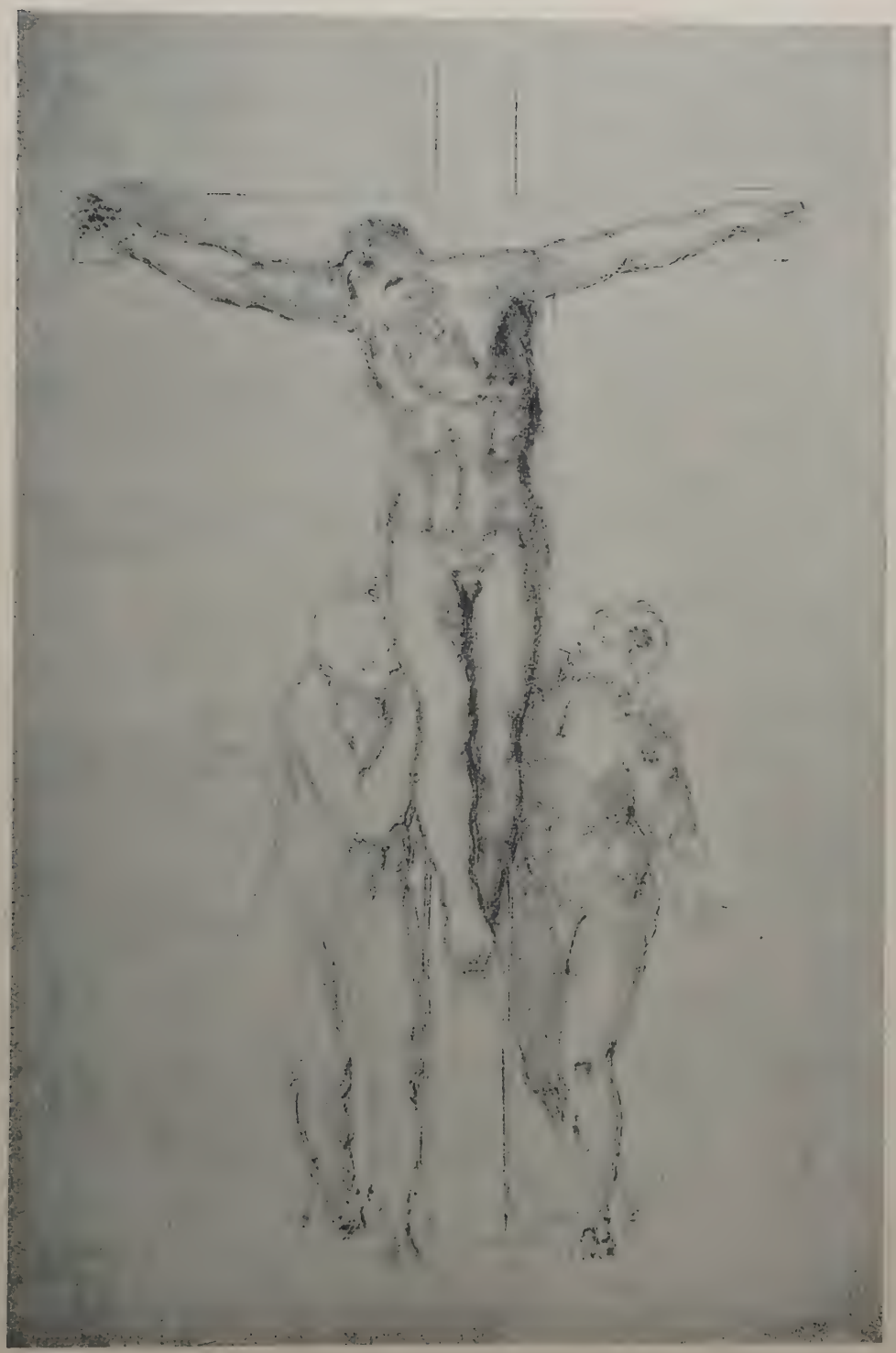
JÜNGSTES GERICHT
UND TEMPELREINIGUNG

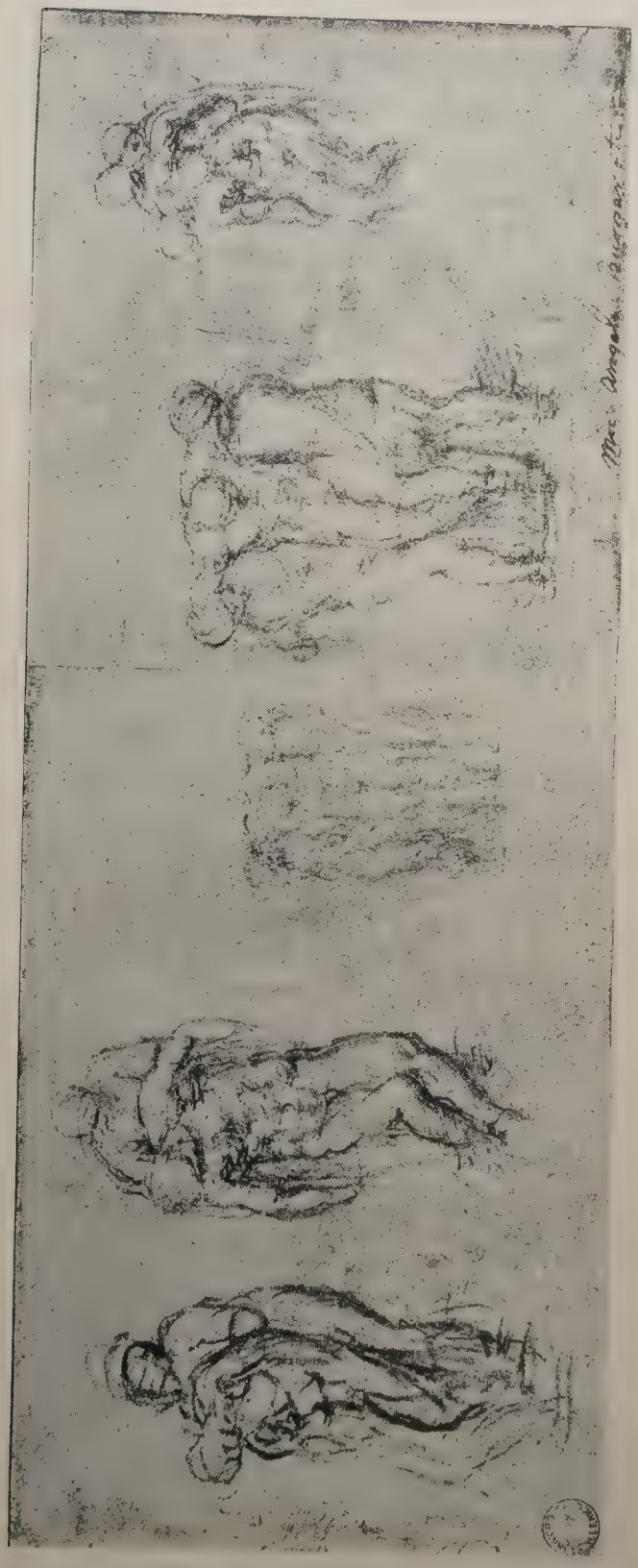


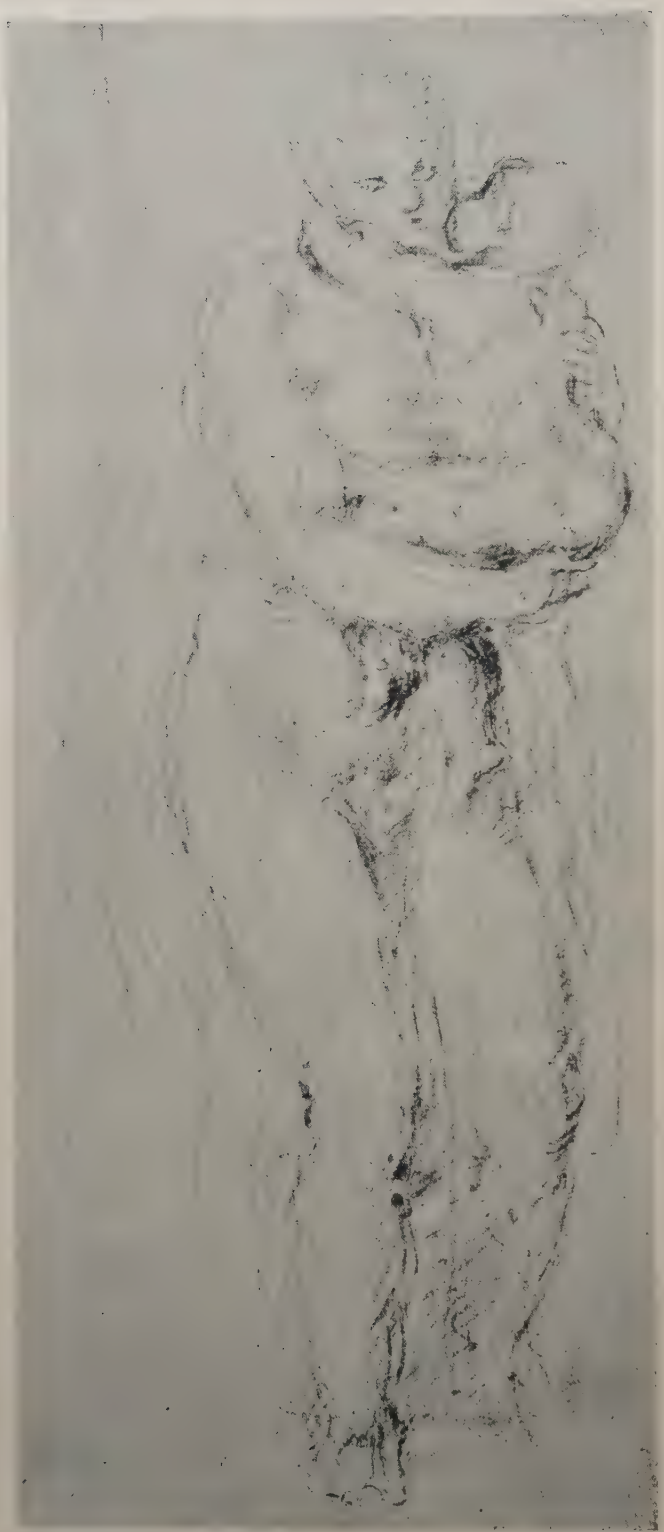
Michaelis Angeli manu Annoætatis suæ lxxxvij.
Romæ 1560. xxvij Martij.



CHRISTUS UND MARIA

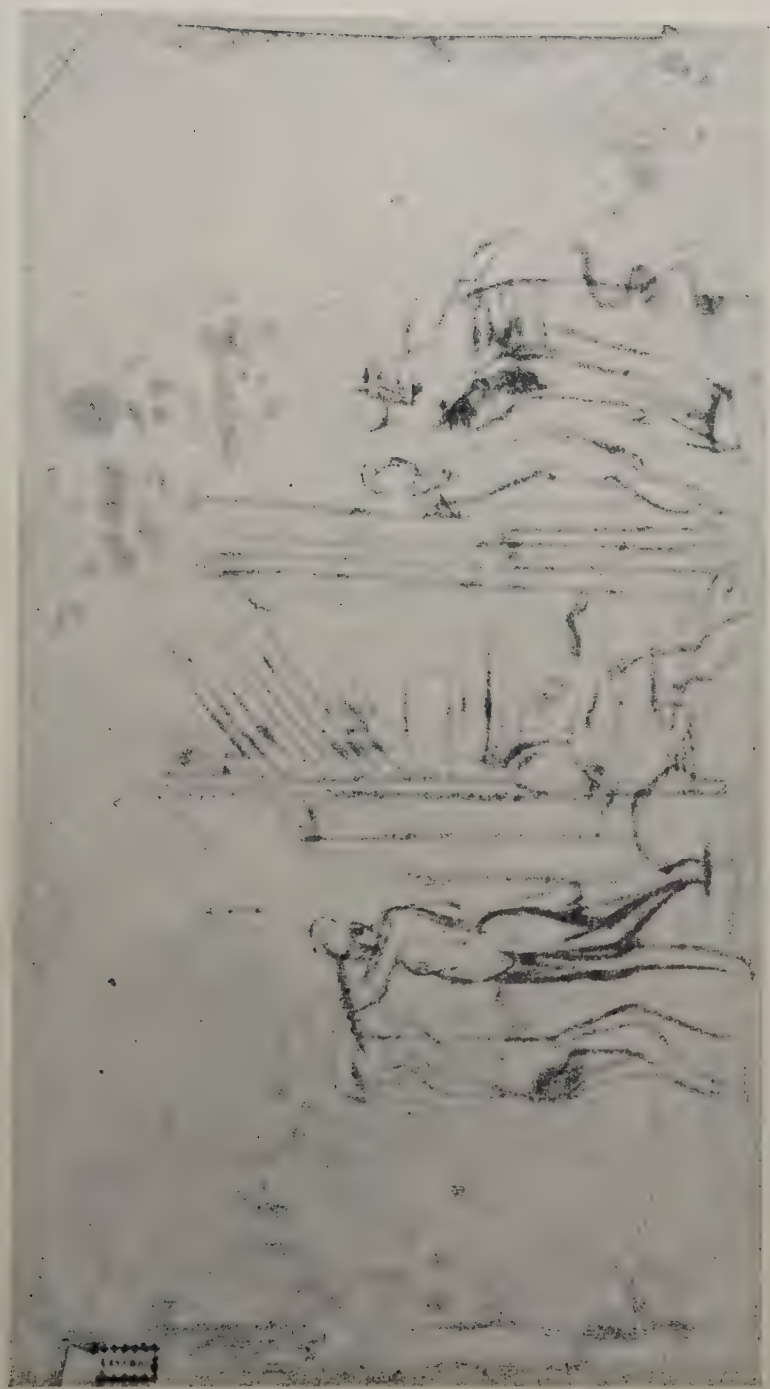




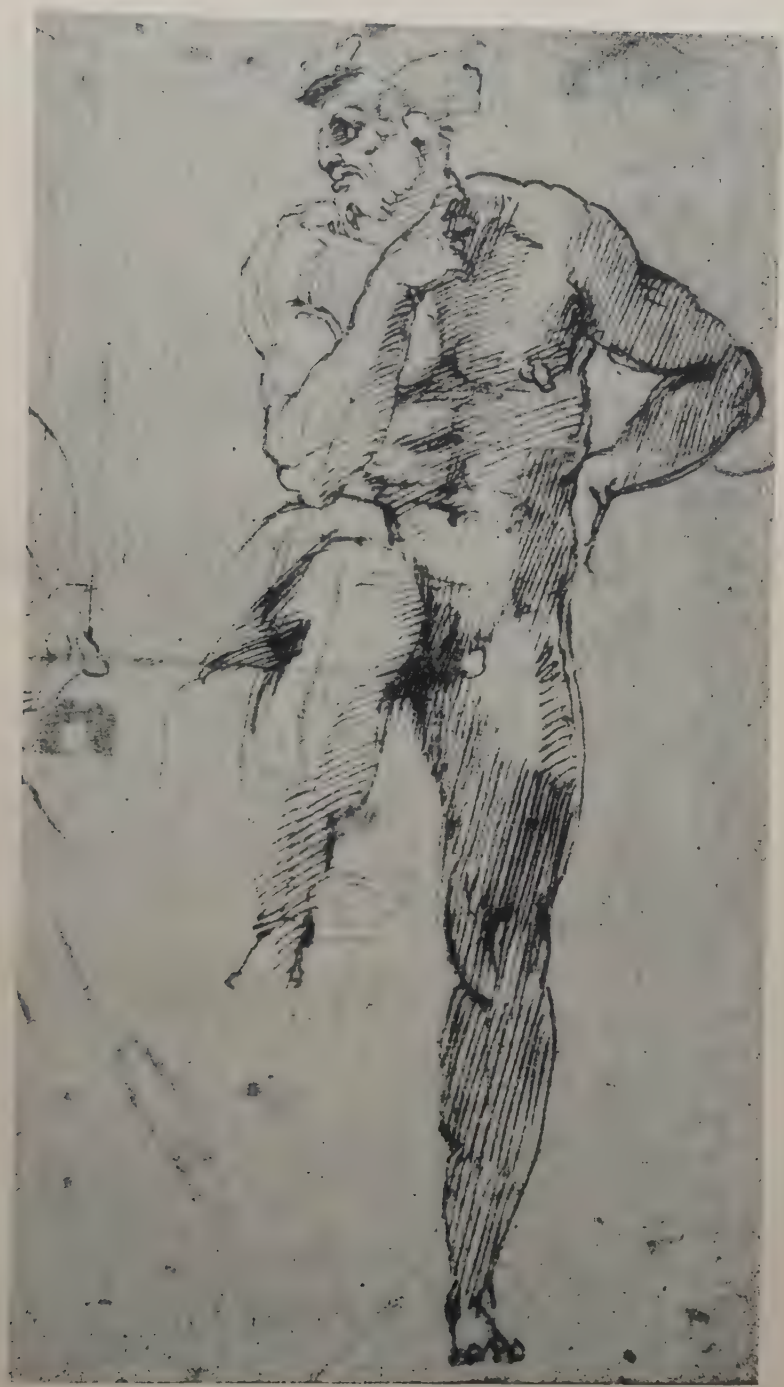


ZWEIFELHAFTE ZEICHNUNGEN

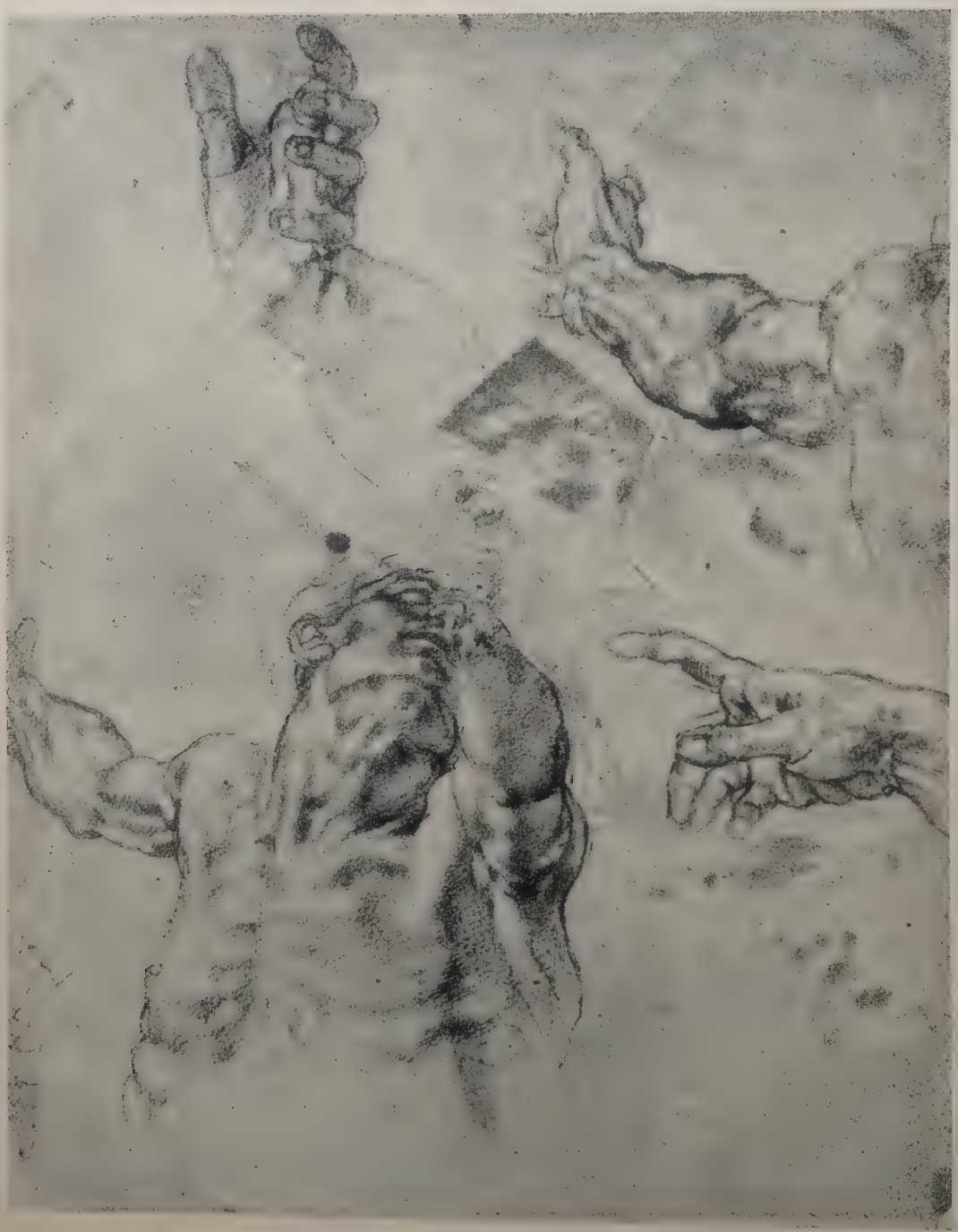
KOPIEN NACH VERLORENEN WERKEN

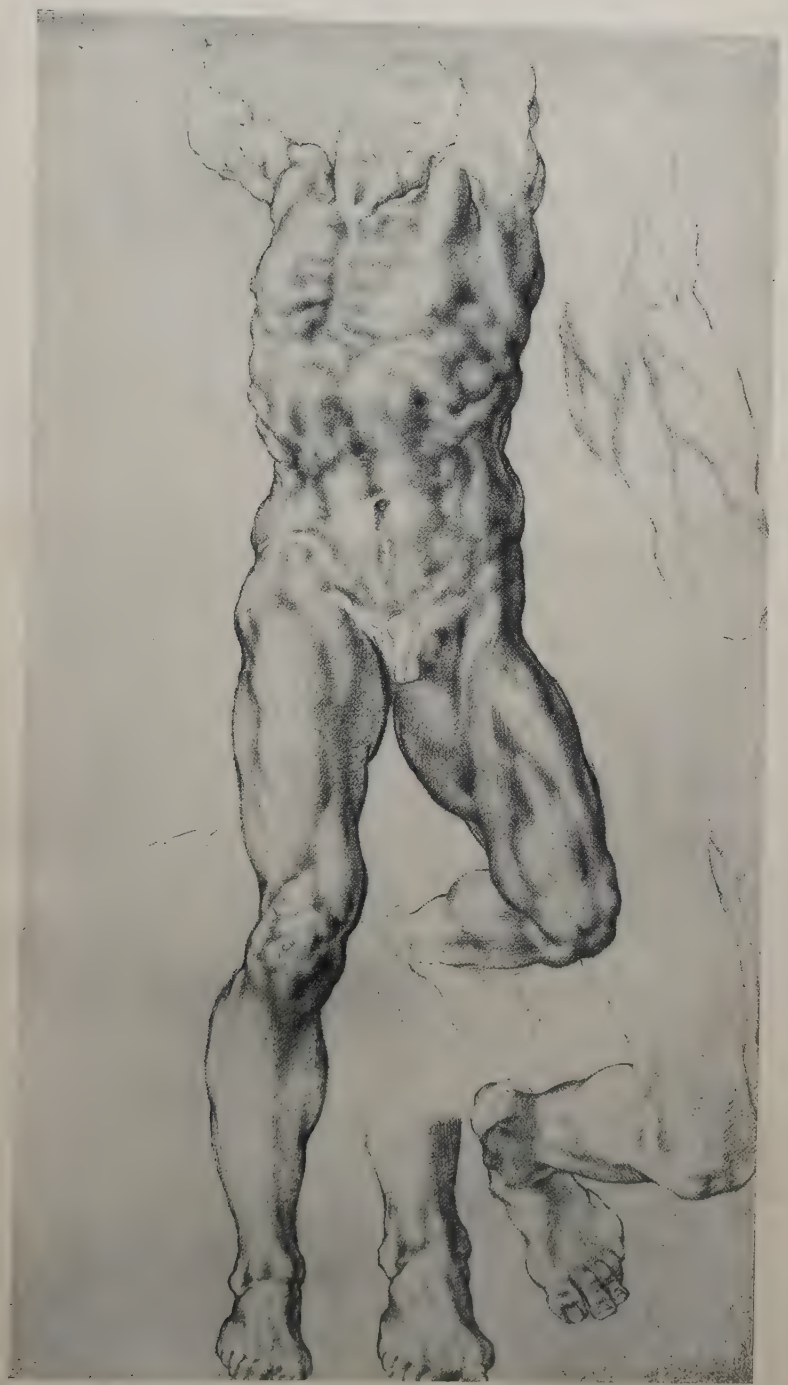


ZEICHNUNGEN
AUS DEM UMKREISE MICHELANGELOS



KOPIEN AUSGEFÜHRTER WERKE





BÜCHER ÜBER GROSSE MALER

BÜCHER ÜBER GROSSE MALER

AUS DEM VERLAG R. PIPER & CO., MÜNCHEN

Hieronymus Bosch. Von Walter Schürmeyer. Mit 57 Lichtdrucktafeln. Halbleinen M. 25.— Halbleder . . . . . M. 40.—

Cézanne und sein Kreis. Von Julius Meier-Graefe. Mit 171 ganzseitigen Abbildungen. 6.—8. Tausend. Halbleinen M. 25.—, Halbleder . . . . . M. 35.—

Courbet. Von Julius Meier-Graefe. Mit 8 Lichtdrucktafeln und 105 ganzseitigen Abbildungen. 6.—7. Tausend. Halbleinen M. 20.—, Halbleder . . . . . M. 30.—

Honoré Daumier. Von Erich Klossowski. Mit 165 ganzseitigen Abbildungen. 2.—3. Tausend. Halbleinen M. 25.—, Halbleder . . . . . M. 35.—

Degas. Von Julius Meier-Graefe. Mit 62 Lichtdrucktafeln. Halbleinen . . . . . M. 25.—

Eugène Delacroix. Von Julius Meier-Graefe. Mit 162 ganzseitigen Abbildungen u. 2 Brieffaksimiles. 3.—4. Tausend. Halbleinen M. 25.—, Halbleder . . . . . M. 35.—

Dürer-Handzeichnungen. Von Heinrich Wölfflin. Mit 80 ganzseitigen Abbildungen. 8.—11. Tausend. Halbleinen . . . . . M. 12.—

Vincent. Von Julius Meier-Graefe. Mit 103 Doppeltonlichtdrucktafeln. 2. Auflage. 2 Bände. Zusammen Halbleinen M. 50.—, Halbleder . . . . . M. 75.—

Van Gogh-Mappe. 15 Folioblätter auf Karton gelegt. Mit Einführung von Oskar Hagen. 11.—15. Tausend . . . . . M. 5.—

Matthias Grünewald. Von Oskar Hagen. Mit 129 meist ganzseitigen Abbildungen. 5.—7. Tausend. Halbleinen . . . . . M. 20.—

Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald in 49 Lichtdrucktafeln. Mit Einführung von O. Hagen. Halbleinenmappe . . . . . M. 70.—

Adolf von Hildebrand. Handzeichnungen. 36 meist farbige Faksimiles in Passepartouts. Herausgegeben von Alfred Baeumler. Halbleinenmappe (36 : 52 cm) . . . . . M. 100.—

Max Liebermann. Von Karl Scheffler. Mit 124 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Graphik. 7.—10. Tausend. Halbleinen . . . . . M. 16.—

Hans von Marées. Von Julius Meier-Graefe. Mit 65 ganzseitigen Abbildungen. 11.—13. Tauf. Halbleinen . . . . . M. 10.—

Marées-Briefe. Mit 4 Lichtdrucktafeln nach Rötel-Studien. 4.—7. Tauf. Halbleinen M. 5.—

Rembrandt. Von Herm. Eßwein. Mit 6 Textabbildungen und 43 Tafeln. Halbleinen M. 6.—

Rembrandt-Handzeichnungen. Von Carl Neumann. Mit 94 ganzseitigen Abbildungen. 8.—10. Tausend. Halbleinen . . . . . M. 12.—

Schongauer-Handzeichnungen. Von Jakob Rosenberg. Mit 50 ganzseitigen Abbildungen. Halbleinen . . . . . M. 12.—

Herkules Segers. Von Kurt Pfister. Mit 23 Lichtdrucktafeln, darunter 4 farbigen. 1200 numerierte Exemplare. Halbleinen . . . . . M. 15.—

Jacopo Tintoretto. Von Erich von der Bercken und August L. Mayer. Mit 212 ganzseitigen Abbildungen. 2 Bände. Zusammen Halbleinen . . . . . M. 40.—

Der Piper-Bote für Kunst und Literatur bringt interessante Originalaufsätze mit vielen Bildern. Er erscheint viermal im Jahr und ist in jeder guten Buchhandlung für 25 Pfennig das Heft und 1 Mark der Jahrgang zu haben.

6314

741.91 B94Z B8

a39001 007535662b